Martin Schongauer
Handzeichnungen

Herausgegeben von
Jakob Rosenberg

Mit fünfzig Abbildungen

R. Piper & Co. / Verlag / München 1923

Digitized by Google

PRINTED IN GERMANY

Digitized by Google

1. Schongauers historische Stellung

Martin Schongauer ist der führende deutsche Kupferstecher im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts. Er wurde um 1445 als Sohn eines Goldschmiedes in Colmar geboren, war daselbst tätig und starb in Breisach, vermutlich am 2. Februar 1491. Sonst wissen wir wenig und nichts von Bedeutung über sein Leben.

Diese Arbeit ist Schongauers Zeichnungen gewidmet. – Zur Einführung sei versucht, die Stellung und Richtung seiner Kunst kurz anzudeuten. Wir können uns dabei auf eine Gegenüberstellung mit dem tüchtigsten deutschen Graphiker der vorigen Generation, dem Meister E. S., beschränken und greifen zum näheren Vergleich von den zahlreichen gemeinsamen Bildthemen beider Meister ihre Darstellung des Johannes auf Pathmos (Abb. 1 u. 2) heraus.

Schon die Verschiedenheit der gegenständlichen Auffassung dieses Johannesthemas spiegelt den Geist der beiden Meister und ihrer Generationen wieder. Der Johannes des Meisters E. S., zwischen Blumen und Gestein, lärmenden Vögeln und hüpfendem Wild, hat den Kopf zurückgeworfen. Er schaut aufwärts, über das felsige Gelände und die Vögel, über Wälder und Berge hinweg, denn ganz oben am Horizonte, ganz in der Ferne, erscheint die Madonna. Ob er sie wohl wahrnehmen kann, über all dem lärmenden Vielerlei? Ob seine Aufmerksamkeit nicht

1-30-35 Marquand. Weyhe. 4.00
(RECAP)
ND588
.S3R7
772902
Digitized by Google

abgelenkt werden muß durch die Mannigfaltigkeit des Lebens, das dazwiſchen liegt? Ganz anders bei Schongauer. Hier ſchaut der Jünger Chriſti unmittelbarer zur Madonna auf, die am Himmel erſcheint. Nichts Ablenkendes ſteht mehr dazwiſchen. Alles ordnet ſich dieſem Hauptvorgange im Bilde unter, ja ſogar die Linien des Ufers begleiten und betonen den Aufblick des Heiligen.

Der naiveren zerſtreuten Erzählungsweiſe dort und der ſachlichen konzentrierten hier entſprechen dann auch die verſchiedenen Arten der Bildform. Bei E.S. der Eindruck eines blumigen Teppichs. Alles ein wenig wahllos, mit dekorativer Luſt übereinandergeſtreut, aber flach und raumlos der Geſamteindruck. Bei Schongauer ein klares, feſtgeordnetes Bildganzes, und ein wirkliches Sein der Dinge im Raum. — Aber vor allem: Wie hebt ſich bei Schongauer die Geſtalt des Sitzenden heraus gegenüber dem Eingewebten und Flachen der Erſcheinung bei E.S. Wie ausdrucksvoll iſt jetzt der Kopf in reiner Profilſtellung geworden, wie plaſtiſch prägt ſich die Geſtalt unter dem Mantel, gegenüber den geplätteten Gliedern dort, wie ſtofflich iſt das Gewand geworden, wie rund und ſchwer die Säume. Dort ein ewig gleichmäßiges Geknitter, hier ein paar prachtvolle führende Randlinien. Aber ob man nun Gewand mit Gewand, Kopf mit Kopf, Hand mit Hand oder Baum mit Baum vergleicht — überall der gleiche Wandel zu plaſtiſcheren, organiſch durchgebildeten Formen, eine Verſchärfung und Verfeinerung im Ausdruck, ſo wie auch die Raumvorſtellung viel klarer und tiefer geworden iſt.

Die Linie hat bei Schongauer eine ganz neue und führende Bedeutung in der Wiedergabe der Erſcheinung, und die Schraffur, beim Meiſter E.S. nicht über einen allgemeinen grauen ſeidigen Glanz, mit gleich-

Digitized by Google

mäßig parallelen Lagen erzeugt, hinauskommend, hat nun einen erſtaunlichen Reichtum gewonnen. Helles hebt ſich vom Dunkeln ab, das mit intenſivierten Kreuzlagen erreicht iſt, und auf dem Hellen gibt es wiederum die reichſten Nüancen, ermöglicht durch eine neue Schmiegſamkeit der Schraffen, die nun mit ſenſiblem Feingefühl der Form folgen.

Was Schongauer hier dem Meiſter E. S. gegenüber an neuem Ausdruck und neuen Ausdrucksmitteln geſchaffen hat, kann man zum Teil als die Leiſtung ſeiner Generation gegenüber der vorigen überhaupt anſehen. In der Eroberung des Raumes, in dem eindringlicheren und differenzierten Erfaſſen aller Dinge gingen ihm viele Zeitgenoſſen zur Seite, aber keiner hat dieſen Grad von Präziſion und Verfeinerung, von Sachlichkeit und plaſtiſcher Schärfe erreicht. Er hat der Linie eine neue und führende Bedeutung in der Zeichnung gegeben und ſuchte früher als die andern den Weg aus dem ſpätgotiſchen Formengeſchlinge heraus zur Ordnung und Klarheit der Einzelform wie der Bildform im Ganzen.

Digitized by Google

2. Schongauers künſtleriſche Entwicklung.

Schongauers Stil war natürlich nicht gleich bei ſeinem erſten Anſetzen ſo ausgeprägt, daß die genannten Eigenſchaften ſofort darin zum Ausdruck kamen. Stufe für Stufe drang er vorwärts, und wir wollen erſt ein Bild ſeiner Entwicklung gewinnen, bevor wir an das eigentliche Thema dieſes Buches, die Zeichnungen, herangehen. Aus zweierlei Gründen. Zuerſt weil man ohne das Bild der Entwicklung die Kunſt eines Meiſters nie ganz erfaſſen kann. Und dann wären wir auch den in ihrer Echtheit vielfach umſtrittenen Zeichnungen gegenüber unſicher, hätten wir nicht vorher durch Schongauers vollſtändigeres und geſichertes ſtecheriſches Werk einen Einblick in ſeinen Stil und ſein Werden.

Für die früheſte Stufe von Schongauers Kunſt mag uns die Madonna auf der Mondſichel (Abb. 3) als Beiſpiel dienen. Die Stimmung des Blattes iſt im ganzen feierlich-ſacral und zeigt darin noch Zuſammenhang mit der Generation Rogiers, der Schongauer im erſten Jahrzehnt ſeines Schaffens ſtark beeinflußt hat. In der Art wie die Fläche hier gefüllt iſt, zeigt ſich noch nichts von Schongauers ſpäterer Tektonik. Es iſt noch etwas von jenem dekorativen Ausſtreuen der Formen darin, wie wir es beim Meiſter E. S. kennengelernt haben, natürlich ſchon mehr Ordnung. Und auch die Raumvorſtellung iſt gewachſen, wie man an dem Schweben der Engel um den Kopf der Madonna wahrnehmen kann. –

Digitized by Google

Ein feierlich langer Zug herrſcht in dem Falle des Mantels, aber das Faltengeknitter in den flatternden Gewändern der Engel und in der Mantelpartie unter dem Kinde zeigt ſchon gegenüber dem Meiſter E. S. eine verfeinerte Bewegung, ein reicheres und differenzierteres ſtoffliches Leben. Starke Mängel in der Zeichnung des Nackten fallen auf. Das Ärmchen des Kindes hängt matt in der Schulter, der Kopf der Madonna iſt noch wenig ausgeprägt. Es iſt eben erſt der Anfang. So auch in der Schraffur. Es herrſcht noch jener allgemeine ſilbrig-graue Schattenton, über den die E. S.-Generation nicht hinausgekommen iſt. In den Schraffen jedoch regen ſich ſchon die Keime zu neuen Strichformen und zu formfolgenden Strichen.

Ganz anders bei der Madonna der nächſten Stilſtufe, der Madonna mit dem Papagei (Abb. 4). Hier iſt ein näheres Leben, mehr Farbigkeit und Freudigkeit. Alles iſt realer, greifbarer und ſinnlicher geworden. Madonna und Kind ſind in einen Raum gerückt, ſie iſt nun die jugendliche Mutter, mit blühendem Geſicht, mit lieblichen Bewegungen. Das Kind ſpielt intereſſiert mit dem Vogel. Es herrſcht eine Überfülle in dem Blättchen, auch in der Betonung der toten Gegenſtände, das Kiſſen farbig prunkend, die Windel voll ſchlängelnder Linien.

Man ſieht ſogleich, wieviel ausgeprägter jetzt die Zeichnung geworden, wie ſich alles rundet, plaſtiſcher im Eindruck iſt, und auch welches unruhige Leben jetzt in die Schraffur gekommen. Es flackert in allen Ecken. Schongauer holt mit Luſt ein farbiges Spiel von Hell und Dunkel aus der harten Materie heraus, alles glaubt er mit dem Stichel wiedergeben zu können: den Samt am Ärmel, die Stickereien des Kiſſens, die ſchimmernde Seide des Vorhangs.

Von der Fülle, die in dieſer Stufe des gereiften Jugendſtiles über den

Digitized by Google

Meiſter gekommen iſt, der prachtvollen Naturnähe ſeiner Beobachtungen, zeugt am ſtärkſten der berühmte große Kreuztragungsſtich. Da das große Blatt hier nicht abgebildet werden kann, geben wir noch eine andere Probe dieſer Zeit, Johannes den Täufer (Abb. 5). Auch hier das gleiche unmittelbare Leben in der Wendung des Kopfes direkt auf den Beſchauer zu, in der lebhaften Geſte und im ſprechenden Blick. Sehr bezeichnend für den Charakter der Schraffur: das unruhige Geflacker im Gewande, ein oft undurchſichtiges Gequirle der Linien (z. B. auf der Armpartie), reiche Verwendung von Häkchen und wellenförmig ſich kräuſelnden Schraffen.

Die Luſt, mit der Schongauer in dieſen Jahren bis etwa 1475 das bunte Gewoge des Lebens in ſeinen Stichen darſtellte – auch die religiöſen Themen boten ihm Gelegenheit dazu – und dabei mit vollen Segeln in den maleriſch-verſchränkten Stil der ſpäteſten Gotik mit ihren heftigen realiſtiſchen Tendenzen nach Verkürzung und Raumtiefe hineingeriet, wich bald ſeinem ſtrengeren und eigentlichen Sinne, der immer mehr auf Klärung und Vereinfachung des Darzuſtellenden ausging.

Die Madonna im Hofe (Abb. 6), obgleich in der Schraffur noch viel von dem unruhigen Charakter des Jugendſtiles zeigend, bedeutet doch ſchon eine Offenbarung des Neuen. Der Sinn für die Fläche und ihre wirkſame Rhythmiſierung iſt erwacht. Mit welch wunderbar zartem Gefühl iſt die Madonna hier in die Bildfläche geſetzt, von nichts begleitet wie von der zierlichen Linie des Bäumchens, und die leicht aſymmetriſche Verſchiebung der Gruppe von Mutter und Kind nach links (die ein Gegengewicht in dem kleinen Torhaus des Hofes zur Rechten findet) erhöht nur das Leben des Blattes. Welche Größe liegt in der Einfachheit,

Digitized by Google

in dem Unterlaſſen alles Beiwerkes, das bei der Madonna mit dem Papagei ſo wichtig allerwärts ſich vordrängte.—Mit der Konzeption im Ganzen iſt auch die Madonna ſelbſt edler und einfacher geworden. Die koketten Bewegungen der Hände, der zugeſpitzte Mund ſpielen nicht mehr die Rolle. Die leichte Neigung des Kopfes iſt bei der aufrechten Körperhaltung von vornehmſter Art, die Hände greifen mütterlich, und doch auch mit großer Diſtanz. Der Blick iſt ſinnend geſenkt, der Ausdruck verhalten.—Der formale Grund einer ſolchen Gruppierung von Mutter und Kind iſt leicht erſichtlich. Schongauer will alle Überſchneidungen meiden, er will die Figuren möglichſt klar entwickeln. So wie die Geſtalt der Madonna jetzt ohne Unterſchlagung irgendwelcher Teile (wie noch auf B 30, Abb. 25) in die Bildform aufgenommen iſt, präſentiert nun auch das Kind ſein Körperchen in ganzer Breite dem Beſchauer. Das ging allerdings nur um den Preis dieſer unnatürlichen Rutſchſtellung.— In der Zeichnung fällt neben der Verfeinerung und Verfeſtigung der Linie das Herausarbeiten großer führender Motive in der Gewandung auf. Auf der Madonna mit dem Papagei und dem Täufer wie allen Figuren der großen Kreuztragungsſtufe wogt es lebhaft unruhig in den Falten, nirgendwo finden wir die zuſammenfaſſende Kraft einer ſolchen Randlinie, wie hier bei dem Gewande der Madonna.

Das umfangreichſte Werk dieſer Stilſtufe war die Paſſion. Eine Erfindungskraft ohnegleichen ſteckt in dieſen Blättern. Prachtvoll geſehene Bewegungen und phyſiognomiſch ſcharferfaßte Charaktertypen (Abb. 7) zeigen, daß des Meiſters nahes Verhältnis zur Natur noch das gleiche geblieben iſt, aber das Neue: die Beſchränkung, zeigt ſich ſchon im Format gegenüber den früheren figurenreichen Kompoſitionen. Auch

Digitized by Google

hier bemüht sich Schongauer noch, wie in der großen Kreuztragung, um Raumtiefe, nur in kleineren Raumausschnitten, und er intensiviert die räumliche Wirkung durch Repoussoirs, durch enges Figurengeschlinge und scharfe Verkürzung im architektonischen Beiwerk. Das Neue, das in der Madonna im Hofe schon so stark anklang: der Sinn für die Fläche, die klarere Gruppierung, die Annäherung an den Reliefstil, bricht auch in den letzten Kompositionen der Passion durch, so in der schönen Kreuzigung (Abb. 8), wo gegenüber den früheren Kreuzigungen (B 22, 23, 24, 25) eine wesentlich straffere Komposition durch einen engeren Zusammenschluß der Figuren unter dem Kreuze mit dem Christuskörper bemerkbar ist. Die unruhige Schwarz-Weiß-Wirkung der früheren Passionsstiche – auch noch im Gewande der Madonna im Hofe von uns bemerkt – hat nachgelassen. Eine dunkle Folie ist für die Figuren gewonnen durch Berge und Felsen, auf der sie sich heller und ruhiger und mit reicherer Nüancierung der Töne abheben. Auch eine beträchtliche Verschärfung und Verfeinerung der Zeichnung gegenüber allem Früheren ist erreicht. In der Schraffur sind die unruhigen Häkchen durchsichtigen Kreuzlagen gewichen. Schongauer ist in diesem Blatte nicht mehr weit entfernt von der Vollendung seines Stils.

Der Matthäusengel im Rund (Abb. 9) gibt uns ein Beispiel des reifen Stils. Eine kristallinische Klarheit strahlt dieses Blättchen aus. Sie liegt in der offenen Haltung und Zurschaustellung aller Formen wie in der Durchsichtigkeit der Zeichnung begründet. Mit der Klarheit verbindet sich strenge Festigkeit und Ruhe. Ist die volle Ausbreitung der Formen ermöglicht durch die entschiedene Frontaleinstellung der Figur, so sind Strenge und Festigkeit, der tektonische Charakter der Komposition, erreicht durch das Einstellen der Glieder auf die kontrastierenden

Digitized by Google

Grundrichtungen, die Horizontale und die Vertikale. Man spürt dies bis in die Einzelform des Gesichtes hinauf. – Jetzt erst ist die Flächenwirkung eine ganz reine geworden, die Formen fügen sich mit einem wahren Wohllaut in das gegebene Rund ein, alles sitzt unverrückbar fest. Das Spitze und Schneidende, das Gegeneinanderstoßen und Überschneiden, wie es noch auf der Kreuzigung der Passion zu spüren war, und auch noch auf dem Wappenengel im Rund B 96, haben merklich nachgelassen. Die im Ausdruck gesteigerte Linie neigt nun mehr zur Rundung, es kommen bereits so breite und volle Klänge heraus wie die Windung des Spruchbandes von der Brust des Engels. Die Materie ist fester geworden und in ihrer stofflichen Substanz noch näher und feiner erfaßt. Man sieht es an den Händen, am Gesicht, an den Flügeln, im Gewande, überall. Einen wesentlichen Anteil daran hat die Schraffur, denn sie geht jetzt mit subtilster Anpassung des einzelnen Schattenstriches der Form nach. Durch das konsequente Zurücklegen der Schwärzen in die Tiefe ist der plastische Charakter stärker herausgearbeitet. Auch die Schwarz-Weiß-Nüancen sind feiner geworden, die Übergänge nach dem Lichte zu zarter.

Dies kleine Blatt allein genügt, um einen vollen Begriff zu geben von der Meisterschaft, die Schongauer am Ende seiner Bahn erreicht hat. Hier erst kann man von einer klassischen Prägung seines stecherischen Stiles sprechen. Alle Mittel sind aufs höchste gesteigert, vereinfacht, und ganz mit der Materie in Einklang. Schongauers kühles und klares ausdrucksvolles Formenspiel erreicht in diesen späten Stichen erst jenen rein metallischen Charakter, der die eigentümliche Schönheit des Kupferstiches ausmacht; man denkt an schneidenden Stahl bei der Schärfe und Präzision seiner Linienführung.

Digitized by Google

Es ist schon manchmal die Meinung geäußert worden: der reife Schongauer wäre verarmt gegenüber dem jungen. Er beschränke sich auf Einzelfiguren, ja sogar Szenen wie die Verkündigung (B 1 und 2) habe er in solche auseinandergelegt, sein Interesse an der Raumdarstellung, an der Natur überhaupt sei erlahmt, er sei nur noch auf die feinschmeckerische Ausführung des Einzelstückes bedacht gewesen. – Es ist wahr, daß Schongauer sich immer mehr beschränkt auf die Darstellung der Einzelfigur, aber wir sehen in dieser Beschränkung weniger ein Armutszeugnis als vielmehr einen entschiedenen Ausdruck seines eminenten Klarheitsbedürfnisses. Auf welche Weise hätte der Meister sonst sich aus der Verworrenheit der spätgotischen Formenwelt als erster herausgearbeitet? Allerdings, an Frische der Naturbeobachtung, an Fülle und Verve des Lebens (man denke zurück an die große Kreuztragung) hat er verloren, der Ausdruck (man vergleiche den späten Laurentius B 56 mit dem frühen Johannes B 54) wird ruhiger, müder und indifferenter, hat alles Momentane eingebüßt, aber ein Anderes, und uns ungleich Höheres steht dagegen: die Kraft des Stiles, der Formung. Mit welch gehobenem, verfeinertem Rhythmus er jetzt eine Figur in die Bildfläche setzt, von vornherein den Blick auf das Ganze gerichtet, wie wirksam nun jede Distanz und jede Linie, wie kostbar alle Materie durch die Hand des reifen Meisters geworden ist, darin liegt es (Abb. 10). Und darum möchten wir trotz allem ihm vor dem jugendlichen den Vorzug geben.

Digitized by Google

3. Schongauers Zeichnungen.

Der Kunſtfreund ſucht in Zeichnungen vor allem den erſten Wurf, den friſchen Natureindruck, die entſtehende Bildidee. Es iſt, kurz geſagt, der höhere Reiz des Unmittelbaren, der uns Zeichnungen oft noch wertvoller erſcheinen läßt, als ausgeführte Werke.

Schongauers Zeichnungen werden ſolch modernes Bedürfnis nur ſehr bedingt befriedigen. Vor allem, weil er als Künſtler des 15. Jahrhunderts noch kein ſo unmittelbares und wahlfreies Verhältnis zur Umwelt hatte wie die Späteren oder gar die Modernen, weil er noch ſtark an alte Formeln gebunden blieb. Zudem iſt auch bei weitem nicht alles erhalten, was den Meiſter beſchäftigt haben mag.

Vorzeichnungen zu Stichen ſind überhaupt keine auf uns gekommen, auch nicht irgendwelche Studien von Bewegungen, Tieren, Pflanzen oder toten Dingen, die wir nach der Kenntnis der Stiche von ihm erwarten können. Allein die in ſehr glücklicher Auswahl aus allen Stufen ſeines Schaffens erhaltene Reihe der Kopfzeichnungen bietet einen Einblick in des Meiſters unmittelbare Anſchauung. Hier wird man für vieles entſchädigt. – Mit Leidenſchaft und Sachlichkeit ſehen wir Schongauer ſich in dieſe Geſichter von Schergen und Greiſen verſenken. Ihn intereſſierte bei jenen die abnorme Form, bei dieſen die zerfurchte Oberfläche. Mit dem empfindlichen Auge des Spätgotikers geht er dem

Digitized by Google

vielfältigen Liniengeäste in diesen Köpfen nach, dem Geschiebe der Muskulatur, den physiognomischen Einzelheiten, jedes Härchen, jedes Faltentälchen erscheint ihm da wichtig. Gemessen an dem umfassenden Sehen der kommenden Generation, etwa eines Dürer, erscheint diese Anschauungsweise Schongauers kleinlich, aber seine Köpfe besitzen in höherem Grade als alles Spätere den Reiz des neu Beobachteten und hart der Natur Abgerungenen.

Neben diesen vorwiegend realistischen Leistungen finden sich unter den Köpfen auch Proben von Schongauers Idealität. Hätte man nichts weiter als den Berliner Engelskopf (Abb. 12) und den Kopenhagener Greis (Abb. 20), man wüßte, daß hier ein Großer zu uns spricht. Die erhabene Reinheit des ersteren, die Milde und Wehmut des letzteren sind Seelenklänge, die über den Zusammenhang mit allem Zeitgenössischen hinaus sich einstellen in die Reihe der unvergänglichen Äußerungen deutscher Empfindung.

An den meisten Zeichnungen fällt die Fertigkeit der Ausführung auf. Sie geht so weit, daß sie sich fast unmittelbar in den Stich übertragen ließen. Doch behalten Feder und Stichel trotz allem ihre Eigentümlichkeit. Der weichere, modulationsfähigere Charakter der Feder gibt dem Meister Gelegenheit (besonders in der Haarzeichnung) zu volleren und reicheren Klängen als der Stichel, und andrerseits konnte die Feder nicht in dem Maße jene metallisch schneidende Linie erzeugen, die die eigenartige Schönheit der späten Stiche ausmacht.

Die technischen Gepflogenheiten von Schongauers Zeichenweise erklären sich aus seinem stilistischen Empfinden. Seiner graphisch-linearen Begabung entspricht die Verwendung dunkler Feder auf weißem Papier. Beim Zeichnen ging er so vor (wie man auf mehreren seiner Blätter gut

Digitized by Google

beobachten kann), daß er zunächſt die Umriſſe in feinen dünnen Linien vorſichtig anlegte, dann zur Ausführung ſchritt und erſt zuletzt das ganze mit kräftigeren Konturen überging und die entſcheidenden Schwarz-Weiß-Akzente dem Bildganzen verlieh. In dieſer bedächtigen Art des Vorgehens liegt noch viel vom Geiſt mittelalterlicher Gebundenheit. Auch der Maler jener Zeit ging ähnlich vor, indem er zunächſt das zeichneriſche Gerüſt auf den Kreidegrund ſeiner Tafel brachte, und erſt dann Schicht auf Schicht meiſt durchſichtiger Farben darauf legte, von Anfang an den ganzen Verlauf und die Endwirkung im Auge behaltend. Skizzen ſo freier Natur, wie ſie dann Dürer und ſeine Generation hervorbrachte, ſind Schongauer noch nicht zuzutrauen.

Nun zur Analyſe der Zeichnungen. Nach der Kenntnis der Stiche wird es uns nicht ſchwer fallen, den gleichen Entwicklungsgang in ihnen wahrzunehmen und ihre jeweilige Stellung in des Meiſters Bahn annähernd zu beſtimmen. Beginnen wir mit den Köpfen, da wir hier ohne größere Lücken mit Schongauer vorwärts gehen können.

Der früheſte unter den Köpfen iſt ein Mönch in Halbfigur, der eine Kanne mit beiden Händen in Bruſthöhe vor ſich hält (Abb. 11). Das Schongaueriſche, die ſenſible und lebendige Linienführung verrät auch ſchon dieſes Blatt, aber gleichzeitig zeigt es alle Mängel des Frühſtils: eine gewiſſe Leere und Unſicherheit der Schraffen, eine noch geringe Durchbildung des Geſichtes. Man hat den für Schongauer etwas befremdlichen Ausdruck als „weinſelig" gedeutet, doch glauben wir eher, daß mit dieſem eigentümlichen Hochziehen der unteren Augenlider eine ideale fromme Stimmung ausgedrückt ſein ſoll, die wir ähnlich beim Meiſter E. S. und zeitgenöſſiſchen Köpfen wiederfinden. Dargeſtellt iſt wohl ein junger Mönch beim Meßdienſt (Meßdiener), darauf deutet neben dem

Digitized by Google

andächtigen Ausdruck das geöffnete Meßkännchen. Im einzelnen sind Anhaltspunkte für Schongauer gegeben im Kopftyp, der verwandt im späten Laurentiusstich B 56 wiederkehrt, doch umgesetzt in die strafferen Formen des reifen Stils, in den schmalgliedrigen langfingerigen Händen mit den winzigen Nägeln, die wir aus dem frühen Stich des Schmerzensmannes kennen, und im Charakter der Schraffur, die in den Strichformen des Gesichtes ziemlich genau übereinstimmt mit der Madonna auf der Mondsichel. Die an einzelnen Stellen des Gewandes, z. B. bei der grätigen Querfalte über der Brust, sehr unsichere und unreine Schraffierung mag wohl frühere Beurteiler der Zeichnung beeinflußt haben, sie Schongauer abzusprechen, doch kommen solche Stellen auch in den frühen Stichen vor (man vergleiche die Mariengewänder des Marienlebens), ebenso wie auch dort häufige Leeren im Bildganzen auffallen. Es ist die Stufe, in der Schongauer den tonigen, silbriggrauen Zusammenhang der frühesten Stiche löst, wo klaffende Lücken entstehen und sich der unruhige Stil der Kreuztragungsstufe vorbereitet. Gerade solche Stellen, wie die erwähnte grätige Falte auf der Brust zeigen des jungen Meisters noch wenig erfolgreiches Bemühen, mit den Schraffen die Senkungen der Falten und damit den plastischen Charakter des Stoffes wiederzugeben. Früh ist auch die ganze Art der Einstellung des Kopfes: sehr zufällig und noch gar nicht auf charakteristische Linien hin gesehen, durch den Blick von unten entstehen auf Wange und Nase etwas nichtssagende leere Flächen.

Mit dem Berliner Engelskopf (Abb. 12) kommen wir ein großes Stück vorwärts, bis in die Zeit des gereiften Jugendstils. Die Vitalität hat zugenommen. Eine prachtvolle Fülle herrscht in dem Ganzen. Ein reicher Lockenwall umdrängt das jugendliche Haupt, das Auge ist weit geöffnet,

Digitized by Google

die Beleuchtung des Gesichtes gehoben durch den Kontrast der dunklern Locken. Der starke Eindruck des Blickes wird unterstützt durch die aus dem Gesamtumriß herausragende segnende Hand. Der Engel schaut zur Madonna auf, der er die göttliche Botschaft verkündet, nicht anders können wir uns die Haltung erklären. Die sonst nicht vorkommende Verwendung der Linken zum Segensgestus deutet darauf, daß die Zeichnung als Vorlage für einen Stich gedacht ist. — Wie die gleichzeitige Madonna mit dem Papagei gegenüber der früheren Madonna auf der Mondsichel, so zeigt unser Blatt gegenüber der Mönchszeichnung eine Verstärkung des Plastischen, eine intensivere Formendurchbildung, eine ausdrucksvollere Zeichnung und neues Leben in den Schraffen. Alle Leeren sind jetzt gewichen. Die Licht- und Schattenmassen wogen auf und ab. An einigen Stellen, z. B. in den Locken, hat man den Eindruck des Aufleuchtens. Das neue Leben zeigt sich bis in den Rhythmus der Strichformen hinein. Wie sie jetzt hier eng und undurchsichtig zusammenhängen (mit reicher Verwendung von Häkchen), dort wieder weit ausgreifen, in dieser stoßweisen Belebung liegt ein viel stärkerer Elan als früher. — Eine Analogie für die Schraffur des Gesichtes bietet der Christuskopf der großen Kreuztragung, und die Ärmelzeichnung des Engels läßt sich gut vergleichen mit der entsprechenden Gewandpartie beim gleichzeitigen Johannes dem Täufer (Abb. 5). Dort dasselbe Gequirle der Linien und wellenförmige, sich drängende, von Häkchen durchkreuzte Schraffen. Auch das Momentane und Wache im Blick des Heiligen, in dem wir einen Ausdruck der Stimmung der Jugendjahre sahen, zeigt sich hier wieder. Später, im Blick des Verkündigungsengels B 1, wird der Blick gesenkt, unbestimmter und müder. — Der Typ unseres Engels kehrt auf dem Stich mit dem heiligen Michael (B 58)

Digitized by Google

wieder. Beim Vergleich mit dieſem fällt die andere Anordnung der Haare auf. Drängen ſie ſich beim Berliner Engel aus der Tiefe nach vorne, ſo breiten ſie ſich bei dem der reifen Zeit angehörigen Michael in der Fläche aus. Überhaupt, die ganze Körperſtellung unſeres Engels: die vorgeſchobene Schulter, der mächtig überſchneidende linke Arm, der verkürzt geſehene Oberkörper deuten auf die lebhafte Neigung des Meiſters in dieſen Jahren zu ſcharfer räumlicher Akzentuierung.

Die beiden folgenden Köpfe, der Scherge in Frontalſtellung in Dresden (Abb. 13) und der Orientalenkopf in Rotterdam (Abb. 14) gehören ebenfalls der Kreuztragungsſtufe an. Man ſieht es an dem maleriſchen Schattenrhythmus, der Friſche und Derbheit der Auffaſſung, dem kräftigen Zuge der Zeichnung. Dem Kopftypus der beiden iſt gemeinſam der breite gedrungene Schädelbau, die ſtarken Wangenknochen und die platte breite Naſe, der ſchwülſtige Mund. Man denkt insbeſondere bei dem Rotterdamer Kopf an afrikaniſche Raſſen. Beide Köpfe laſſen ſich nicht genau, ſondern nur annähernd durch die Stiche belegen. So kommen dem Dresdener verwandte Typen vor auf der großen Kreuztragung (der Scherge, der Chriſtus am Strick vorwärtsziehen will, der beturbante Schildträger zu äußerſt rechts und der Mann im Profil links neben dem Querbalken des Kreuzes). Und dem Rotterdamer ähnliche auf der Kreuztragung B 16 (der zweite von rechts mit dem Helm, der auf Chriſtus einſchlägt), auf der Dornenkrönung B 13 (der rechts oben zum Schlage ausholende) und auf dem Ecce Homo-Stich B 15 (der zweite, behelmte Kopf von rechts).

In der aufrechten En face-Haltung des Dresdeners liegt etwas Kühnes, Herausforderndes, das durch den rohen Typ, den wilden Wuchs der Haare, die offene Bruſt und das loſe Hemd unterſtützt wird. Der

Digitized by Google

Charakter der Schraffen ist analog den Stichen der Kreuztragungsstufe. Schongauers neuerwachtes Gefühl für die Muskulatur tritt hier besonders zutage in der reichen Verwendung des formfolgenden Striches. Die ideale Bildung des Engelskopfes ließ einen durch kein genaues Vorbild gehemmten Zug der Feder zu. Anders hier, wo er sich sorgsam um alle realistischen Einzelheiten bemüht und die Feder dabei noch manchmal ins Stocken gerät. So auf der Stirne, beim Eintragen der Faltenlinien und der rundfassenden modellierenden Schraffen, die etwas Zittriges haben, während an anderen Stellen, besonders in den Haaren, der ornamentale Drang der Schongauerischen Linie sich frei zu regen beginnt. Sehr großzügig, mit breiten saftigen Lagen, ist das Hemd gestrichen.

Der arg beschnittene Rotterdamer Kopf ist etwas summarischer mit breiten Lagen übergangen. Die halb gesenkten schweren Lider, der leicht geöffnete schwülstige Mund strömen eine rohe Sinnlichkeit aus. Sehr lebendig ist die Zeichnung des Turbans, doch hat der Kopf im ganzen nicht die Lebendigkeit des Dresdeners.

Ebenfalls noch der Stufe der großen Kreuztragung gehört der große Christus in Halbfigur an (Abb. 15). Friedländer[1]) hat hier ein Vorbild Rogiers indirekt nachgewiesen. Der Umstand, daß hier eine Nachzeichnung Schongauers vorliegt, mag es erklären, daß der Kopf, der mit feinerer und dunklerer Feder gezeichnet ist als der Oberkörper, weniger frisch wirkt als die bisherigen Köpfe, wenn er auch unverkennbar die einzelnen Formen der Schongauerschen Gesichtszeichnung, wie auch seinen Christustyp wiedergibt. Vom Halse ab sind Gewand und Hände dann in starker brauner Feder gezeichnet und lassen in ihrer Frische und ihrem Charakter keinen Zweifel mehr an der Originalität der Zeichnung aufkommen. Das prächtig schimmernde Gewand, der malerische Charakter

Digitized by Google

der Schraffur und die reiche Verwendung von Häkchen verweiſen das Blatt in die Kreuztragungsſtufe. Ein wenig ſpäter hört übrigens auch der Rogiereinfluß auf. Wundervoll ſind die Hände, verwandt denen der Mönchszeichnung und des Schmerzensmannsſtiches, aber um vieles durchgebildeter. Die Zeichnung iſt ſilhouettiert, und daher Schongauers Hand nicht ganz für den Umriß verantwortlich zu machen. Die aus ihm herausragenden Haarſpitzen ſind ungeſchickt ausgeſchnitten. Dagegen zeigen die unbeſchädigten Haarenden auf der Bruſt jenes leicht ringelnde, ornamentale Auslaufen, das der Meiſter liebte.

Mit dem nächſten Kopf eines bartloſen Alten in Dresden, Sammlung Friedrich Auguſt (Abb. 16), treten wir in die mittlere Stilſtufe Schongauers, die mit der Paſſion endet. Dargeſtellt iſt vermutlich ein unter dem Kreuz Aufblickender, vielleicht der fromme Hauptmann. Der Kopf iſt in den Stichen nicht zu belegen.

Ein Blick zurück auf den Dresdener Mönch zeigt, wie weit jetzt der Meiſter gekommen iſt. Seine Zeichnung iſt ſchärfer und beſtimmter geworden, die Geſichtskonturen nerviger und ausdrucksvoller, die Wiedergabe des Stofflichen charakteriſtiſcher. Schongauer gräbt ſich immer mehr in die einzelnen Formen hinein. Die hängenden Stirnmuskeln, das fleiſchige Lid und der Tränenſack, der faſt zahnloſe Mund und die Bartſtoppeln, alles iſt ſubtiler im Einzelnen als früher, und mit köſtlicher Genauigkeit wiedergegeben, auch der etwas beſchränkt fromme Aufblick des Alten. Die unregelmäßige Stellung des rechten Auges, das ſchief zum linken ſteht, und deſſen Braue gedrückter verläuft, verſtärkt den Eindruck des greiſenhaft Trockenen in dieſer Phyſiognomie und bringt einen originellen Zug hinein. – Mit dem Fortſchritt in allem

Digitized by Google

übrigen hat ſich auch der Charakter der Schraffur entwickelt. Das unruhig Flackernde hat nachgelaſſen, die Lagen ſind durchſichtiger geworden, die Häkchen ſind verſchwunden, ſtatt ihrer geordnetere Kreuzlagen.
Von hier bis zu dem Kopenhagener Orientalen (Abb. 17), der der Paſſionsſtufe angehört, iſt noch ein Stück vorwärts. Jetzt erſt iſt der Meiſter ganz ſouverän in der Modellierung. Die Konturen ſind geſchmeidig geworden und ausdrucksreicher durch leichte An- und Abſchwellungen. Die Innenzeichnung hat den Reſt von Starrheit verloren (den ſie z. B. noch in der mit Kreuzlagen gedeckten Schläfenpartie des Dresdener Alten zeigte) dadurch, daß ſie ſich ganz in formfolgende Linie aufgelöſt hat. Der plaſtiſche Charakter der einzelnen Geſichtsteile tritt ſtärker und differenzierter heraus. Man vergleiche z. B. den Übergang von Naſe zu Wange in beiden Köpfen. Bei dem Dresdener Kopf ein paar abgeriſſene gerade Lagen, die nicht ausreichen, um den Naſenrücken aus dem Geſicht, nach der Seite der rechten Wange zu herauszuheben, bei dem Kopenhagener Kopf an der gleichen Stelle eine weit mehr mit der Form gehende Modellierung und ein kräftiges Heraustreten der Naſe. Auch die Überſchneidungen der einzelnen Geſichtsteile und die Begegnung von Naſen- und Wangenkontur ſind nicht mehr ſo wahllos wie bei dem frühen Mönchskopf und üben einen ſtärkeren Anreiz als beim Dresdener Alten. — Was von dem Fortſchritt in der Zeichnung des Geſichtes geſagt wurde, gilt auch von der Zeichnung des Kopfputzes und der Gewandung. Sie iſt einfacher geworden und zugleich wirkſamer in allen Betonungen. Reizvoll iſt die Ausbuchtung der Silhouette im Nacken mit dem ornamentalen Spiel der Zopfhaare darin. — Der Kopf kommt wiederholt in den Paſſionsſtichen vor, ſo auf der Kreuztragung B 16 (der Chriſtus am Seile führende Scherge), auf der Gefangen-

Digitized by Google

nahme B 10 (die gleiche Figur, mit bluſenartigem Hemd bekleidet), auf dem Stiche Chriſtus vor dem Hohenprieſter B 11 (der in der Mitte zwiſchen Chriſtus und dem Hohenprieſter Stehende) und ſchließlich auf dem Ecce Homo-Stich B 15 (rechts im Vordergrunde). Der ſchlanke ſehnige Geſichtstyp und die vollen Lippen laſſen die Raſſe der Araber vermuten.

Auf derſelben Stilſtufe ſteht der Schergenkopf in der Galerie Liechtenſtein in Wien (Abb. 18). Von ſeinen ſtiliſtiſchen Qualitäten wäre ein gleiches zu ſagen. Scharf erfaßt iſt wiederum der phyſiognomiſche Ausdruck des Alten, der hämiſche Zug um den Mund und das Blöd-Freundliche im Blick. Er ſcheint an irgend etwas vor ſeinen Augen lebhaften Anteil zu nehmen. Verwandte Kopftypen mit leichten Variationen von Naſen- und Bartform finden ſich in den Paſſionsſtichen wieder: der Rutenſchläger links auf der Geißelung B 12, der Scherge, der auf der Dornenkrönung B 13 Chriſtus am Barte zupft.

Der Kopenhagener Greiſenkopf (Abb. 20) dürfte dem Ende der Paſſionszeit angehören. Der Typ iſt uns bekannt aus dem frühen großen Antoniusſtich (Abb. 19). Ein Vergleich zeigt den eminenten Fortſchritt in der Verfeinerung der Modellierung, das Gehaltvollerwerden im Ausdruck. Ganz prachtvoll der rauſchende Strom der welligen Haarmaſſen. Nicht mehr das wirre Geringel wie bei den Locken des Berliner Engels (Abb. 12) und ihre unruhig flackernde Schattierung, ſondern ein geordnetes Sichausbreiten in der Fläche und eine ſanfte und allmähliche Modellierung durch das Licht. — Der Kopf gehört zu den ſchönſten und reichſten des ausklingenden 15. Jahrhunderts.

Der letzte der Köpfe, der Berliner Alte mit Pelzmütze (Abb. 21), führt uns in die Spätzeit des Meiſters. Der ſtrenge Aufbau, die zarte und

Digitized by Google

ganz durchsichtige Modellierung, die Festigkeit der Linie zeigen es. Man glaubt jetzt, bis in das Gewebe der Haut hineinsehen zu können, so offen, durchsichtig und zart ist die Schraffur geworden. Selbst der schon so reich durchgebildete Kopenhagener Orientalenkopf (Abb. 17) zeigt diesem ganz späten Werk gegenüber noch Rückständigkeiten. Die Schraffen ziehen sich dort an einigen Stellen (am Augenwinkel, an den Nasenflügeln, im Nacken) noch klexartig zusammen – ein Überbleibsel vom malerischen Stil der Frühzeit –, die Linien und Formen haben noch viel Spitzes, sie stoßen gegen den Rand und schneiden gegeneinander. Jetzt fügt sich die Form der Mütze dem Rahmen an, alle Linienbewegungen sind ruhig, fest und ausgeglichen. Die Horizontale dominiert im Aufbau, das Spitze ist dem Welligen und Rundlichen gewichen. Die meisterliche Ökonomie der Spätzeit zeigt sich bis in die Einzelheiten der Modellierung hinein. Man vergleiche z. B. die Nasen der beiden: des Berliner Alten und des Kopenhagener Schergen. Dort ist mit vielfältigem Aufwand von Häkchen, Pünktchen und Strichen keine so klare und durchsichtige Form erreicht wie hier mit einer einfachen Angabe der Knochenlinie und ein paar offenen Lagen. Die gleiche Ökonomie im Strich zeigt die Wiedergabe des Pelzes, dabei eine unüberbietbare Stofflichkeit im Eindruck. – Ein Blick zurück auf den Dresdener Schergen (Abb. 13) oder gar den Mönchskopf (Abb. 11) mag zeigen, welche Bahn Schongauer durchlaufen hat.

Von den erhaltenen Figurenzeichnungen ist wohl die früheste ein Blatt in Paris (Abb. 23), auf welchem der Christus des Weltgerichts dargestellt ist. Schongauer hat hier den Rogierschen Christus vom Altar in Beaune (Abb. 22) kopiert. Die Jahreszahl 1469 ist von blässerer Tinte als die Zeichnung[2]), aber auch stilistische Gründe sprechen gegen sie, denn

Digitized by Google

die Zeichnung ſteht auf der Stufe der großen Kreuzigung B 25, die erſt nach der 1473 datierten Colmarer Madonna zu denken iſt. Wendland[3]) hat treffend den Charakter der Zeichnung auf dem großen Kreuzigungsſtich „forciert" genannt. Ein gleiches läßt ſich von dem Pariſer Chriſtus ſagen. Schongauer ſtrebt in dieſer Zeit von dem unruhigen Schattenſtil der Frühzeit, an deſſen Wirkung die Häkchentechnik weſentlichen Anteil hatte, fort zu der geordneten Schraffierung mittels Kreuzlagen, die aber auf dem Kreuzigungsſtich wie hier (z. B. auf dem Gewande über dem rechten Arm) noch allzuſtarr aufliegen. Der grob plaſtiſche Charakter der Falten, die ſtarken Dütenformen, die ſie bilden, finden ſich auch bei der Maria der Kreuzigung. – Schongauer hat an dem Rogierſchen Vorbild wenig geändert, im Gegenſatz zu Memling, der nicht den gleichen Sinn für die Größe des Linienzuges bei dem älteren Meiſter hatte, und die Faltenmotive auf ſeiner Kopie in Danzig in kleinere Brechungen zerlegte. Was Schongauer allein verändert, und wohl auch verändern mußte, das iſt die pſychiſche Haltung. Die großartig archaiſche Starrheit löſt er durch eine leichte empfindſame Neigung des Hauptes, dem er auch ſeinen eigenen Chriſtustyp aufprägt. Der Rogierſche Kopf mag ihm zu herb erſchienen ſein. In dem Umriß des gehobenen linken Unterarmes merken wir dann die Schongaueriſche Art des Heraushebens der Muskulatur und der Gelenke, wie auch die ihm eigene eckige Ellbogenkonturierung. Bei der andern Hand würde die zerſtückte Umrißzeichnung bedenklich machen, wüßten wir nicht, daß es hier, da ein Vorbild vorlag, nur eine flüchtigere Ausführung iſt. – In der Zeichnung iſt, trotzdem ſie kein originaler Wurf des Meiſters iſt, immer noch genug von ihm zu ſpüren: vor allem die Verve im Linienzuge (die bei der verkleinerten Abbildung nicht ganz

Digitized by Google

herauskommt), die lebhafte und bestimmte Art der Schattierung, das reiche Leben der Schattentöne, und auch sein plastischer Sinn, den man bis in den einzelnen formfolgenden Strich am untersten Mantelzipfel verfolgen kann. – Die Feststellung, daß Schongauer hier Rogier in Beaune kopiert hat (denn der Altar war seit 1450 in Beaune[1]), gibt eine kleine Bereicherung der spärlichen Nachrichten über des Meisters Leben. Beaune ist nur 250 Kilometer von Colmar, wo Schongauer gelebt hat, entfernt, es liegt in Burgund zwischen Dijon und Autun. Die Annahme bietet keine Schwierigkeiten, daß Schongauer um 1475 die kleine Reise unternommen hat, um den berühmten Altar des von ihm als Vorbild verehrten Niederländers zu sehen.

Die Berliner Madonna mit dem Nelkentopf (Abb. 24) steht der Madonna im Hofe (Abb. 6) nahe. Sie hat mit dieser gemein den edlen, fast strengen Gesichtstyp, den großen Zug der Zeichnung, den lebhaften Schattenrhythmus, auch die nahezu reliefmäßige Gruppierung. Auf der etwas früheren Madonna auf der Rasenbank (Abb. 25) war die Figur der Madonna noch weniger klar entwickelt, ihr Schoß versank hinter dem Kleinen, der jetzt ebenfalls in ganzer Breite, durch die Wendung des Körperchens nach vorne, sichtbar ist. Dort war er mit reichlichen Überschneidungen dargestellt. Daß es ein wirklicher Fortschritt ist von dieser kleinen Madonna zu unserer Zeichnung, daß diese jene weiterbildet, ist neben der klareren Gruppenbildung von Mutter und Kind auch aus anderem ersichtlich. Hier wie dort findet sich die Anordnung des Mantels mit dem Faltensturz auf der rechten Seite und der doppelten Ausbuchtung der Silhouette. Aber bei der Zeichnung ist alles mächtiger geworden. Die Silhouette, dort noch verhältnismäßig steif und zusammengehalten, ladet nun mit ganz anderem Schwunge

Digitized by Google

aus. Stärker und strömender ist auch die Bewegung im Faltensturz, und statt des zierlichen Zipfels auf den Knien der Madonna – dem Hauptmotiv der linken Seite dort – finden sich hier zwei große Züge des Mantelsaumes vom Schoße abwärts, dazu eine interessant bewegte Anordnung kräftig gebildeter Falten unterhalb des Knies, im ganzen also mehr Leben und Bewegung und größere Motive. Wir stehen in Schongauers mittleren Jahren. Die Zeichnung eint in sich die Wärme und den Saft des Jugendstils mit der bestimmteren und großformigeren Art des reifenden Meisters. Dies macht sie zu einer der anziehendsten Leistungen unter allen erhaltenen. – Als Vorlage für einen Stich ist sie wohl kaum gedacht, denn in jener Zeit der Passionsstufe sticht Schongauer nicht mehr in diesem großen Format, auch spricht das Halten des Kindes mit der Linken dagegen. War es nicht eine selbständige Zeichnung, so war es die Vorlage zu einem Bilde, denn das im Stile sehr nahe verwandte Wiener Bild zeigt die gleichen Maße. – Wie konservativ der Meister manchmal einzelne Motive beibehält, zeigt die linke Hand der Madonna. Sie findet sich schon auf den frühen Madonnen B 31 und 29 (Abb. 3 und 4), dort noch mit abgespreiztem kleinen Finger, ganz ähnlich dann auf der etwa gleichzeitigen stehenden Madonna B 28. Auch das linke Beinchen des Kindes kam schon in dieser Haltung auf B 29 (Abb. 4) vor und kehrt auf B 32 (Abb. 6) wieder.

Die Oxforder törichte Jungfrau (Abb. 26) gehört dem reifen Stil des Meisters an und dürfte gleichzeitig mit der gestochenen Folge der klugen und törichten Jungfrauen entstanden sein. Mit diesen hat sie gemein die aufrechte Festigkeit der Haltung. Sie hat den Kopf leicht gesenkt, so daß sich Hals- und Nasenlinie in eine Vertikale einstellen, und durch das

Digitized by Google

Preſſen des Kinnes gegen den Hals ſtrafft ſich der Nackenkontur, der dann den vorherrſchend vertikalen Zug der ganzen rechten Figurenſeite einleitet, durch die ſenkrecht herabfallenden Haarſchnüre iſt er auch über die Einbuchtung der Taille hinweg gewahrt. Die Horizontale des Armes wirkt ihm gegenüber als notwendige und verfeſtigende Gegenlinie. – Der tektoniſche Charakter, der ſich in dieſem Einſtellen der ganzen Figur auf die Grundrichtungen zeigt, und den wir als Merkmal des ſpäteren Stils kennen, zeigt ſich auch in der Fügung der einzelnen Teile. Oberkörper und die mit der Rechten erhobene Lampe ſind in ein Viereck eingeordnet, und auch im Kopf ſpürt man ſo etwas, wie die Anpaſſung an eine quadratiſche Grundform.

Wunderbar fein iſt jetzt das Leben der Linie. Man folge ihr einmal in der Silhouette, in der Zeichnung der Hände, der Arm- und Turbanfältelungen, wie ſie da auf- und abfedert, welchen Grad von Senſibilität ſie beſitzt, wie jeder Federzug koſtbar geworden iſt. Dies gilt es ins Gefühl zu bekommen, um die Qualität des reifen Schongauer zu ermeſſen. – Auch die Einfachheit ſeines Geſchmackes ſpürt man hier wohltuend. Keine Häufung der Falten mehr, wie in der Frühzeit, nur ein paar ganz beſtimmt, plaſtiſch klar und ſcharf gezeichnete Brüche des Gewandes, die ſich in der Richtung dem führenden Randkontur anpaſſen. – Ganz reizend, wie die Schleppe nachhängt. Im Abſtand der Figur vom Rande zeigt ſich das verfeinerte Gefühl des reifen Künſtlers für die Wirkung ſolcher Diſtanzen im Bildfelde.

Die Florentiner Geburt (Abb. 27) muß, wenn ſie eine originale Arbeit Schongauers iſt, ſeiner Spätzeit angehören. Nur in dieſer iſt eine ſolch klare, geordnete Gruppierung, die rein reliefmäßige Kompoſition denkbar. Die Zartheit, mit welcher der Gegenſtand hier behandelt iſt, die

Digitized by Google

innige Haltung der Madonna, das ſorgſame Abſtellen der Figuren auf den Kontur und die empfindſame, nüancenreiche Schraffierung ſprechen ſehr für Schongauer, man möchte nicht gerne einem andern Künſtler ſoviel Feingefühl in allem zutrauen; doch zeigt das Blatt manches, was uns eine ſichere Zuſchreibung erſchwert. Die Zeichnung iſt an vielen Stellen weicher als wir es gerade dem ſpäten Schongauer zutrauen möchten, ſie hat jedenfalls nicht das Schlagende, den federnden Zug der Linie, ihr lebendiges Auf und Ab, wie die Orforder Jungfrau (Abb. 26). Auch der Wurf des Gewandes beim Joſeph erſcheint ein wenig kleinlich gegenüber etwa der prachtvollen Entfaltung des Mantels bei einem Spätſtich wie dem Johannes auf Pathmos (Abb. 2). Dazu kommen Einzelheiten wie der ſackartige, plumpe Ärmel des Joſeph und die kärgliche Zeichnung des Chriſtkinds. Aber die Erfindung erſcheint uns dann wieder zu köſtlich und zu ſehr im Geiſte des Meiſters, wie auch die formalen Züge der Kompoſition, daß wir ſie nicht gerne preisgeben möchten. — In die Linie der früheren Geburtsdarſtellungen Schongauers eingeſtellt, zeigt ſie die Abwandlung vom Hochformat auf B 4 über das Quadratformat auf B 5 ins Breitformat, in der gegenſtändlichen Faſſung mehr Konzentration, ferner ein Aufhören aller ablenkenden und die Bildeinheit gefährdenden Tiefeneffekte zugunſten einer ganz ſtillen und klaren Flächenwirkung.

Digitized by Google

4. Zeichnungen der Schongauerschule.

Wenn wir hier noch eine Auswahl der Zeichnungen aus Schongauers Schule anfügen, so hat dies vor allem den Zweck, dem Leser Vergleichsmaterial zu bieten zur eigenen Belehrung. In der Gegenüberstellung mit geringeren oder andersartigen Leistungen werden die Qualitäten des Meisters schärfer heraustreten, und das Auge wird sicherer in der Wahrnehmung der Originale. – Längst nicht alle Zeichnungen der Schongauerschule sind hier zur Abbildung gelangt, doch wenigstens die interessantesten. Eine Auswahl nach diesem Gesichtspunkte ergab es von selbst, daß auch alle diejenigen Zeichnungen darunter sind, die in der jüngsten Schongauer-Kritik den Namen des Meisters zugeteilt bekamen. Wir beschränken uns in folgendem darauf, kurz die Gründe anzugeben, die gegen eine Eigenhändigkeit der an sich oft anziehenden und beachtenswerten Blätter sprechen.

Bei dem nach links gewandten Basler Orientalenkopf (Abb. 28), zu dem wohl der Kopf des reitenden Orientalen auf B 21 die Anregung gegeben hat, fällt die nüchterne Gleichmäßigkeit und Korrektheit der Schraffur auf. Sie deutet auf eine Nachzeichnung. Es fehlt nicht nur der Schongauers Frühstil eigene lebhaft unruhige Schattenrhythmus, sondern auch sein von Anfang an vorhandener und immer wachsender Sinn für das Plastische, für die Modellierung. Verglichen mit dem Turban des

Digitized by Google

Rotterdamer Orientalen erſcheint dieſer flach und leblos in der Linienführung. Im Geſicht vermißt man allenthalben, beſonders an Auge und Naſe den im Modellieren durchgreifenden Strich des Meiſters. Auch die nachläſſige Art der Bruſtandeutung ſpricht gegen Schongauer. Er hat immer, wie die erhaltenen Zeichnungen beweiſen, wenigſtens mit ein paar Strichen ein kleines Ganzes in der Einzelzeichnung geſchaffen und den Kopf nie ſo in der Luft hängen laſſen.

Weit weniger reicht der nach rechts gewendete Orientale (Abb. 29) an Schongauer heran. Er ſcheint roh und unvollſtändig nachgezeichnet. Man ſehe nur das Ohr. Die Schraffur iſt charakteriſiert durch Nebeneinanderſetzen dicker harter Linien und ganz dünner Strichelung.

Ein Orientale in Braunſchweig (Abb. 30) zeigt Qualitäten, doch einen anderen Charakter als des Meiſters Köpfe. Neben die echten Köpfe geſtellt, erſcheint ſein Ausdruck manieriert. Er hat nicht das Sprechende und altertümlich Charaktervolle wie z. B. der Kopenhagener Orientale (Abb. 17). Auch in der Schraffur vermißt man das intenſive Anpacken der Formen, das wir bei Schongauer gewohnt ſind.

Der Münchener Engelskopf (Abb. 31) iſt das ziemlich genaue gegenſeitige Abbild des geſtochenen Verkündigungsengels B. 1. Die feinen Unterſchiede, die vorhanden, ſind ſtiliſtiſch ſo entſcheidend, daß wir hier nur eine Zeichnung nach der originalen Vorlage zum Stich annehmen können. Einmal iſt der Ausdruck leichter und kindlicher, und dann fehlt ihm das Runde und Volle Schongauerſcher Modellierung. Die Striche an Stirne und Schläfe laſſen in dieſer Hinſicht ganz aus. Auch die Stirnlocke ſitzt nicht – wie bei Schongauer ſtets – organiſch auf, ſie erſcheint aufgepappt. In dem reichen Zuge der Haarlinien iſt es dem Zeichner mehr gelungen, dem Meiſter nahe zu kommen.

Digitized by Google

Ein weibliches Bruſtbild in Florenz (Abb. 32) zeigt in der feinen und runden Modellierung viel von Schongauers Strich, auch der Typ iſt aus den Stichen bekannt, doch die Führung der Feder iſt nicht feſt genug, um ſie als originale Arbeit gelten zu laſſen. Die geringere Hand verrät ſich auch in dem Gehänge des Kopftuches auf der rechten Seite, während der Blick des Mädchens, die ſenſible Umrandung des Geſichtes und das feine Faltengeſchiebe am Halſe des Meiſters wohl würdig wären.

Leichter fällt es, den nach links gewendeten Kopf einer jungen Frau in Kopenhagen (Abb. 33) Schongauer abzuſprechen. Die Modellierung fehlt hier ganz, die Linien ſind ſtumpf geführt.

Das Bruſtbild einer jungen Frau in Dresden (Abb. 34) iſt wieder von größerem Intereſſe, doch auch nicht recht für Schongauer denkbar. Hier herrſcht eine Neigung zu harter runder Konturierung, die wir bei ihm nicht kennen, auch ſind die Flächen zu unbelebt.

Nicht ohne Reiz iſt die Halbfigur einer Orientalin (Abb. 35) in München. Sie iſt das Gegenſtück zu dem oft kopierten Kopf des reitenden Orientalen auf der großen Kreuztragung, wie zwei Zeichnungen von der Auktion Ekama und Sablonière beweiſen[5]). Die Schraffur zeigt viel Lebendigkeit und eine dem Frühſtil Schongauers verwandte Häkchentechnik. Aber es fehlt am feſten Durchziehen der Lagen. Wir haben hier wohl ein Blatt des beginnenden 16. Jahrhunderts vor uns.

Die ſchöne Zeichnung einer betenden Maria in Halbfigur in Florenz (Abb. 36) iſt für Schongauer zu weich. Das Geſicht iſt hier kaum modelliert, nur an einzelnen Stellen mit Kreuzlagen gedeckt, die Haare tonig, ſeidig, ohne eine Spur von des Meiſters Neigung zu ornamentaler Linienbetonung.

Ein ſtehender und ſegnender Chriſtus in London (Abb. 37), der von

Digitized by Google

S. Colvin auf Grund der Aufschrift als Schongauer publiziert wurde[6]), ist von Lehrs als ein Dürer erkannt[7]) und von Friedländer als solcher bestätigt worden[8]).

Mit der Inschrift wollte Dürer offenbar besagen, daß er hier Schongauer kopiert hat. Wir bilden die Zeichnung ab, damit in der Gegenüberstellung mit dem Berliner Engel (Abb. 12) deutlich werde, wie frei und skizzenhaft, ja sogar stürmisch der Strich in der kommenden Generation wird. Schongauers Schraffur bleibt immer wesentlich gebundener, auch in einem verhältnismäßig so frei gezeichneten Blatt wie dem Berliner Engel.

Zwei weibliche Heilige im Berliner Kabinett, Dorothea und Margarethe (Abb. 38 und 39), nehmen unter den Schulzeichnungen einen besonderen Rang ein, weshalb sie auch dem Meister selbst wiederholt zugeschrieben wurden. Die durchsichtige Schraffur und die geschlossene Silhouette mit dem vorherrschend vertikalen Zuge ließen sie nur in der Spätzeit Schongauers möglich erscheinen, aber da halten sie den Vergleich nicht aus mit Stichen dieser Stufe, etwa der heiligen Agnes, B 62. Schon das Temperament dieses Zeichners ist ein anderes, es ist dumpfer und schwerer, das drückt sich sowohl in den Gesichtern, wie in der massigen Form und dem trägen Linienfluß der Silhouette aus. Im einzelnen ist die Bewegung der Falten monotoner als auf der zitierten Hl. Agnes und bei Schongauer überhaupt, und auch in der Schraffierung vermißt man seine Formenempfindlichkeit. So ist die zerstückte Strichelung des Gesichtes bei der Hl. Dorothea oder die Schraffierung der Beine des Kindes für Schongauer nicht denkbar, aber auch der Eindruck der Schraffur im ganzen bleibt tot gegenüber dem rauschenden Leben in einer originalen Gewandzeichnung wie der Berliner Madonna

Digitized by Google

(Abb. 24).– Unter den Stechern nach Schongauer findet sich einer, den Lehrs den „Meister des Katharinenrades" benannt hat, er hat weibliche Heilige von ganz verwandtem Charakter gestochen (Abb. 40), so daß die Zuschreibung der Zeichnungen an ihn naheliegt.

Eine sehr zarte Zeichnung eines stehenden jungen Mädchens, das die Hände übereinandergelegt hat, in Leipzig (Abb. 41) ist von Voß[9]) Schongauer zugeschrieben worden. Ein Vergleich mit der echten Orforder Jungfrau (Abb. 26) läßt jedoch ihre Schwächen sehr bald erkennen. Statt des schneidigen und entschiedenen Zuges der Linien dort ist hier der Federzug z. B. auf der linken Seite der Rockumrandung wiederholt unterbrochen und macht einen ängstlichen und nachziehenden Eindruck. Auch die Schraffierung des Gesichtes und der Brust ist etwas mechanisch heruntergestrichelt, und in Einzelheiten, wie den Händen und den am Boden aufstoßenden Falten, läßt dieser Zeichner erheblich nach. Eine originale Arbeit des Meisters scheint hier nicht vorzuliegen, aber es ist ein anmutiges und Schongauer nahestehendes Blatt.

Diese auf Schongauer zurückgehende Figur, wie die Orforder Jungfrau (Abb. 26) und die gestochene Jungfrau, B 77, finden sich als Wiederholungen in einer Reihe von Jungfrauen-Darstellungen in Basel[10]) (Abb. 42), die alle von der Hand des Jörg Schweiger sind, kenntlich als solche an der Tuschtechnik, die er vom älteren Holbein in Augsburg gelernt hatte[11]), und an der gleichmäßig trockenen Linienführung, die diesem Kopisten eigen ist. Außer der Tatsache, daß die drei genannten Zeichnungen dieser Serie als Wiederholungen Schongauerischer Urbilder nachzuweisen sind, sprechen auch Typen und Stil der übrigen unzweideutig für Erfindungen des Colmarer Meisters. Einige unter ihnen, wie

Digitized by Google

die Jungfrau mit der Garnspule, die klagende und die törichte (Abb. 43 bis 45), stellen sich würdig neben die anmutigsten unter den gestochenen, und wir haben Grund, dem Kopisten dankbar zu sein, daß er uns diese köstlichen Figürchen bewahrt hat.

Ein junges Mädchen, das mit einem Flügel eine auflodernde Flamme anfacht (Abb. 46), wurde von S. Colvin[12]) als Schongauer publiziert, auch von Lehrs dafür gehalten. Zweifellos liegt der Schongauer-Typ vor, und auch die Zeichnung macht den Eindruck eines originalen Wurfes, das bezeugen die freien Pentimenti. Aber wir sehen etwas Fremdes darin. Die Zeichnung ist zu grob, fast robust hingesetzt. Das, was Schongauers Stil von Anfang an kennzeichnet, das sensible Leben der Linie, vermissen wir hier ganz. In der Silhouette, die hart und schwerfällig wirkt, fällt es zuerst auf, dann aber auch im einzelnen. Auch der Zweig links oben ragt für Schongauer viel zu starr und ungefühlt in das Bildfeld hinein, man vergleiche dieses Gebilde mit ähnlichen auf dem Geburtsstich B 6, wie ganz anders regen sich dort die Linien und die Formen. Dabei ist es noch ein ganz früher Stich, und wir wissen, daß Schongauers Zeichnung immer mehr an Ausdruck und Leben gewinnt.

Eine sitzende Heilige mit Buch (Madonna) in Frankfurt (Abb. 47) gehört zu den guten Schulzeichnungen, doch bleibt sie noch weit hinter einer originalen Leistung wie der Berliner Madonna zurück. Die Schraffur ist schematisch, der Zug der Falten ohne Fluß.

Die sitzende Dorothea in Berlin (Abb. 48) ist durch die monotone Behandlung der unteren Gewandpartie, den einförmigen Gewandkontur und die schwachen Hände als Schularbeit gekennzeichnet.

Die Darstellung einer Geburt in Basel (Abb. 49), schon öfter für ein

Digitized by Google

Original gehalten, ſcheint doch nicht recht als ſolches diskutabel. Die Kompoſition hat etwas Ungeſchicktes und der Linienzug eine Härte, die nicht für Schongauer paßt. Auch die Art der Schraffierung wäre bei ihm befremdlich.

Die Darſtellung des Martyriums der hl. Urſula in Wien (Abb. 50) hielt ich urſprünglich für eine originale Arbeit des reifen Schongauer. Die bedächtige und klare, ganz reliefmäßige Kompoſition, köſtliche Effekte im einzelnen wie der über Bord hängende Mantel, und die zarte Konturierung bewegten mich dazu, zumal auch die Typen ſo ziemlich alle in Schongauers Werk nachweisbar ſind. Aber allmählich haben ſich die von bewährten Kennern gegen dieſe Zeichnung geäußerten Zweifel auch bei mir eingeſtellt, und ich halte an der Zuſchreibung nicht mehr feſt, weil dieſes Blatt bei aller Feinheit der Akzentuierung entbehrt (die z. B das Leben der Orforder Jungfrau ausmacht), weil die Ausführung etwas nüchtern Gleichmäßiges hat, und auch die Geſtalten im einzelnen nicht die Enervation in den Gelenken, das Plaſtiſch-Eindrucksvolle, die Formenſpannung der Schongaueriſchen Figuren zeigen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Verzeichnis der Abbildungen.

Maße in Millimetern.

1. Meiſter E. S.: Johannes auf Pathmos (L 152). Verkleinert. Original 207×141.
2. Martin Schongauer: Johannes auf Pathmos (B 55).
3. Die Madonna auf der Mondſichel (B 31).
4. Die Madonna mit dem Papagei (B 29).
5. Sankt Johannes Baptiſta (B 54).
6. Die Madonna im Hofe (B 32).
7. Die Geißelung Chriſti (B 12).
8. Chriſtus am Kreuz (B 17).
9. Der Engel des Matthäus (B 73).
10. Sankt Sebaſtian (B 59).
11. Bruſtbild eines Mönches, Dresden, Sammlung Friedrich Auguſt, Feder in Braun, 130×103.
12. Verkündigungsengel, Berlin, K. K., Feder in Braun, 140×99.
13. Bruſtbild eines Schergen, Dresden, K. K., Feder in Schwarz, 138×109.
14. Kopf eines Orientalen, Rotterdam, Muſeum Boiſmans, Feder in Braun, 108×82.
15. Segnender Chriſtus in Halbfigur, Florenz, Uffizien, Feder in Braun, Kopf ſchwarz, 201×145.
16. Kopf eines Alten, Dresden, Sammlung Friedrich Auguſt, Feder in Braun auf rötlichem Papier, 130×98.
17. Kopf eines Orientalen, Kopenhagen, Statens Muſeum for Kunſt, Feder in Braun, 131×96.

Digitized by Google

18. Kopf eines Schergen, Wien, Sammlung Liechtenstein, Feder in Braun, 114×69.
19. Kopf des Antonius, vergrößerter Ausschnitt aus dem Stich B 47.
20. Kopf eines Greises, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Feder in Braun, 142×84.
21. Kopf eines Alten mit Pelzmütze, Berlin, K. K., Feder in Braun, 104×71.
22. Christus als Weltenrichter, Ausschnitt aus dem Altar in Beaune, von Rogier.
23. Christus der Weltenrichter, Paris, Louvre, Feder in Braun, 260×185.
24. Madonna mit dem Nelkentopf, Berlin, K. K., Feder in Braun, 227×159.
25. Madonna auf der Rasenbank, B 30.
26. Törichte Jungfrau, Oxford, University Galleries, Feder in Braun, 147×86.
27. Die Geburt, Florenz, Uffizien, Feder in Braun, 140×204.
28. Kopf eines Orientalen, Basel, öffentliche Kunstsammlung, Feder in Schwarz, 143×106.
29. Kopf eines Orientalen, Basel, öffentliche Kunstsammlung, Feder in Schwarz, 158×111.
30. Kopf eines Orientalen, Braunschweig, Feder in Braun, 131×93.
31. Kopf eines Engels, München, K. K., Feder in Braun, 131×110.
32. Brustbild einer jungen Frau, Florenz, Uffizien, Feder in Braun, 93×61.
33. Brustbild einer jungen Frau, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Feder in Braun, 97×67.
34. Brustbild einer jungen Frau, Dresden, K. K., Feder in Braun, 109×74.
35. Brustbild einer Orientalin, München K. K., dunkle Feder. 143×98.
36. Betende Maria in Halbfigur, Florenz, Uffizien, Feder in Braun, 187×142.
37. Stehender Christus, London, British Museum, Feder in Schwarz, 208×125.
38. Heilige Dorothea, Berlin, K. K., Feder in Schwarz, 214×122.
39. Margaretha, Berlin, K. K., Feder in Schwarz, 217×133.
40. Magdalena, Stich B VI 183, vom Meister des Katharinenrades.
41. Stehendes junges Mädchen, Leipzig, Städt. Mus., Feder in Schwarz, 141×100.
42. Kluge Jungfrau, Basel, öffentliche Kunstsammlung, Feder in Schwarz, grau getuscht, 161×110.

Digitized by Google

43. Jungfrau mit Garnſpule, Baſel, öffentliche Kunſtſammlung, Feder in Schwarz, grau getuſcht, 158×109.

44. Klagende Jungfrau, Baſel, öffentliche Kunſtſammlung, Feder in Schwarz, grau getuſcht, 162×111.

45. Törichte Jungfrau, Baſel, öffentliche Kunſtſammlung, Feder in Schwarz, grau getuſcht, 162×111.

46. Mädchen am Feuer, London, Britiſh Muſeum, Feder in Braun, Kopf und Hände, Blüten am Zweige rot laviert.

47. Heilige mit Buch, Frankfurt a. M., Städelſches Inſtitut, Feder in Schwarz, 137×124.

48. Sitzende Dorothea, Berlin, K. K., Feder in Braun, 176×167.

49. Geburt, Baſel, öffentliche Kunſtſammlung, Feder in Schwarz, 210×293.

50. Martyrium der hl. Urſula, Wien, Albertina, Feder in Braun, 187×282.

Abkürzungen:

L = Lehrs, Geſchichte u. kritiſcher Katalog des deutſchen, niederländiſchen und franzöſiſchen Kupferſtiches im 15. Jahrhundert.

B = Bartſch, Le Peintre-Graveur.

Digitized by Google

Anmerkungen.

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst Neue Folge XXVI (1915, S. 8).

[2]) nach Angabe von Lehrs.

[3]) H. Wendland. Martin Schongauer als Kupferstecher, Berlin 1907, S. 59.

[4]) F. Winkler. Der Meister von Flémalle und Rogier von der Weyden, Straßburg 1913, S. 157.

[5]) Lehrs. Mitteilungen aus den sächs. Kunstsammlg., Jahrg. V, 1914, S. 9.

[6]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlg. VI, 1885, S. 74.

[7]) Mitteilungen aus den sächs. Kunstsammlg., S. 12.

[8]) Handzeichn. deutsch. Meister d. 15. u. 16. Jahrh., Berlin 1922, S. 13.

[9]) Zeitschrift für bildende Kunst Neue Folge XXIV (1913, S. 321).

[10]) Basel, Öffentliche Kunstsammlg. U 7, 68, 80, 57, 76, 61, 62, 64, 69, 10.

[11]) vgl. Major in Handzeichnungen schweizerischer Meister des 15.—18. Jahrhunderts von Paul Ganz, Basel 1908. Tafel II, 17.

[12]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlg. XI, 1885, S. 69.

Digitized by Google

Literatur.

Bibliographie des Ouvrages et Articles de Martin Schongauer etc. par André Waltz, Colmar 1903.

Mit der Chronologie der Stiche befaſſen ſich insbeſondere:

A. v. Wurzbach, Martin Schongauer, Wien 1880.

Scheibler, Schongauer und der Meiſter des Bartholomäus, Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft VII, S. 31—68.

W. v. Seydlitz, Martin Schongauer als Kupferſtecher, Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft VII, S. 169—182.

Hans Wendland, Martin Schongauer als Kupferſtecher, Berlin 1907.

M. J. Friedländer, Martin Schongauer als Kupferſtecher, Zeitſchrift für bildende Kunſt 1915, S. 105—112.

Jakob Roſenberg, Schongauers Handzeichnungen, Münchner Diſſertation 1922.

Über die Zeichnungen ſiehe:

E. Müntz, L'Art 1886, I, S. 72—76, 111—115.

D. Burckhardt, Repertorium für Kunſtwiſſenſchaft VIII, 1890, S. 443 ff.

M. Lehrs, Mitteilungen aus d. ſächſ. Kunſtſammlg., Jahrg. V, 1914, S. 6—17.

Der Verfaſſer iſt Herrn Geheimrat Max Lehrs zu großem Dank verpflichtet für ſeine gütige Unterſtützung beim Einarbeiten in das ſehr weit verſtreute Material.

Digitized by Google

Im Verlag R. Piper & Co. in München erschienen folgende Werke über deutsche Kunst

Das Straßburger Münster. Von Georg Dehio. Mit 77 Abbildungen. Geb. M. 15.—.

Der Bamberger Dom. Von Georg Dehio. Mit 72 Abbildungen. Geb. M. 15.—.

Die Plastik des deutschen Mittelalters. Von Fried Lübbecke. Mit 165 Lichtdrucktafeln. Zwei Bände. Geb. M. 90.—.

Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik. Von Alfred Stange. Mit 48 Tafeln. Geb. M. 6.—.

Deutsche Kunst um 1400. Von Alfred Stange. Mit 82 Abbildungen. Geb. M. 10.—.

Deutsches Sehen. Gestaltungsfragen der deutschen Kunst. Von Oskar Hagen. Mit 87 Abbildungen. Geb. M. 12.—.

Das Erbe. Ein Buch Gedanken, Bilder und Gestalten. Mit 88 Abbildungen. Herausgegeben von Tim Klein. Geb. M. 12.—.

Die Tafelmalerei der deutschen Gotik. Mit 76 Tafeln und einem Nachwort von Wilhelm Hausenstein. Geb. M. 15.—.

Das deutsche Bild des 16. Jahrhunderts. Mit 140 Tafeln und einem Nachwort von Hermann Eßwein. Geb. M. 25.—.

Formprobleme der Gotik. Von Wilhelm Worringer. Mit 50 Tafeln. Geb. M. 8.—.

Dürer-Zeichnungen. Von Heinrich Woelfflin. Mit 81 Abbildungen. Geb. M. 16.—.

Deutsche Zeichner. Von der Gotik bis zum Klassizismus. Von Oskar Hagen. Mit 109 Abbildungen. Geb. M. 16.—.

Grünewalds Isenheimer Altar. 49 Lichtdrucktafeln in Folio-Format in Mappe. Mit Text von Oskar Hagen. Geb. M. 90.—.

Matthias Grünewald. Von Oskar Hagen. Mit 130 Abbildungen. Geb. M. 24.—.

Die altdeutsche Buchillustration. Von Wilhelm Worringer. Mit 103 Abbildungen. Geb. M. 12.—.

Die Kölner Bibel. Mit 27 Holzschnitten und einer Einführung von Wilhelm Worringer. Geb. M. 6.—.

Die Lübecker Bibel. Mit 47 Holzschnitten und einer Einführung von Max J. Friedländer. Geb. M. 6.—.

Urs Graf, Holzschnitte zur Passion von 1506. 27 Tafeln mit einer Einführung von Wilhelm Worringer. Geb. M. 6.—.

Baldung Grien, Die Zehn Gebote. Die Apostel. Das Seelengärtlein. 60 Holzschnitte mit einer Einführung von Wilhelm Worringer. Geb. M. 6.—.

Digitized by Google

Der Ulmer Aeſop von 1475. 37 Holzſchnitte mit Einführung von Wilhelm Worringer. In Vorbereitung. Geb. M. 6.—.

Peter Viſchers Sebaldusgrab. Von A. Feulner. Mit 45 Tafeln. Geb. M. 6.—.

Elias Holl. Von Hermann Hieber. Mit 36 Tafeln. Geb. M. 6.—.

Der preußiſche Stil. Von Moeller van den Bruck. Mit 50 Tafeln. Geb. M. 10.—.

Vom Geiſt des Barock. Von Wilhelm Hauſenſtein. Mit 74 Tafeln. Geb. M. 10.—.

Die ſchöne deutſche Stadt. In drei Bänden. Jeder Band geh. M. 5.—, geb. M. 7.—.
Band I: Süddeutſchland. Von Julius Baum. Mit 210 Abbildungen.
Band II: Mitteldeutſchland. Von Guſtav Wolf. Mit 200 Abbildungen.
Band III: Norddeutſchland. Von Guſtav Wolf. Mit 210 Abbildungen.

Das deutſche Dorf. In zwei Bänden. Jeder Band geh. M. 5.—, geb. M. 7.—.
Band I: Süddeutſchland. Von Heinrich Rebensburg. Mit 194 Abbildungen.
Band II: Norddeutſchland. Von Guſtav Wolf. Mit 142 Abbildungen.

Rothenburg ob der Tauber. Von Toni Boegner. Mit über 150 Abbild. Geb. M. 25.—.

Hans von Marées. Von Julius Meier-Graefe. Mit 58 Abbildungen. Neuauflage in Vorbereitung. Geb. M. 10.—.

Hans von Marées, Briefe. Mit vier Lichtdrucktafeln. Geb. M. 7.—.

Konrad Fiedler, Schriften über Kunſt. Band I: Neuauflage in Vorbereitung.
Band II: Geb. M. 10.—.

Adolf von Hildebrand, Handzeichnungen. Herausgegeben von Adolf Baeumler. 36 Fakſimiles in Mappe. M. 150.—.

Max Liebermann. Von Karl Scheffler. Vierte Auflage. Mit 110 Abbildungen. Geb. M. 24.—.

Alfred Kubin, Am Rande des Lebens. 20 Fakſimiles nach Federzeichnungen in Mappe. M. 40.—.

Alfred Kubin, Die wunderbare Geſellſchaft in der Neujahrsnacht von Jean Paul. Mit 27 Federzeichnungen. Geb. M. 10.—.

Alfred Kubin, Der Doppelgänger von Doſtojewſki. Mit 60 Federzeichnungen. Geb. M. 20.—.

René Beeh, Zeichnungen, Briefe und Bilder. Mit 29 Lichtdrucktafeln. Geb. M. 25.—.

Felix Meſeck, Der Runenberg von Ludwig Tieck. 27 Federzeichnungen. Geb. M. 10.—.

Max Beckmann. Mit Beiträgen von Curt Glaſer, Julius Meier-Graefe, Wilhelm Fraenger und Wilhelm Hauſenſtein. Mit 50 Lichtdrucktafeln und mit originalgraphiſchen Beigaben. Geb. M. 30.—.

Die angegebenen Preiſe ſind Grundpreiſe. Sie müſſen mit der jeweils gültigen Schlüſſelzahl vervielfältigt werden.

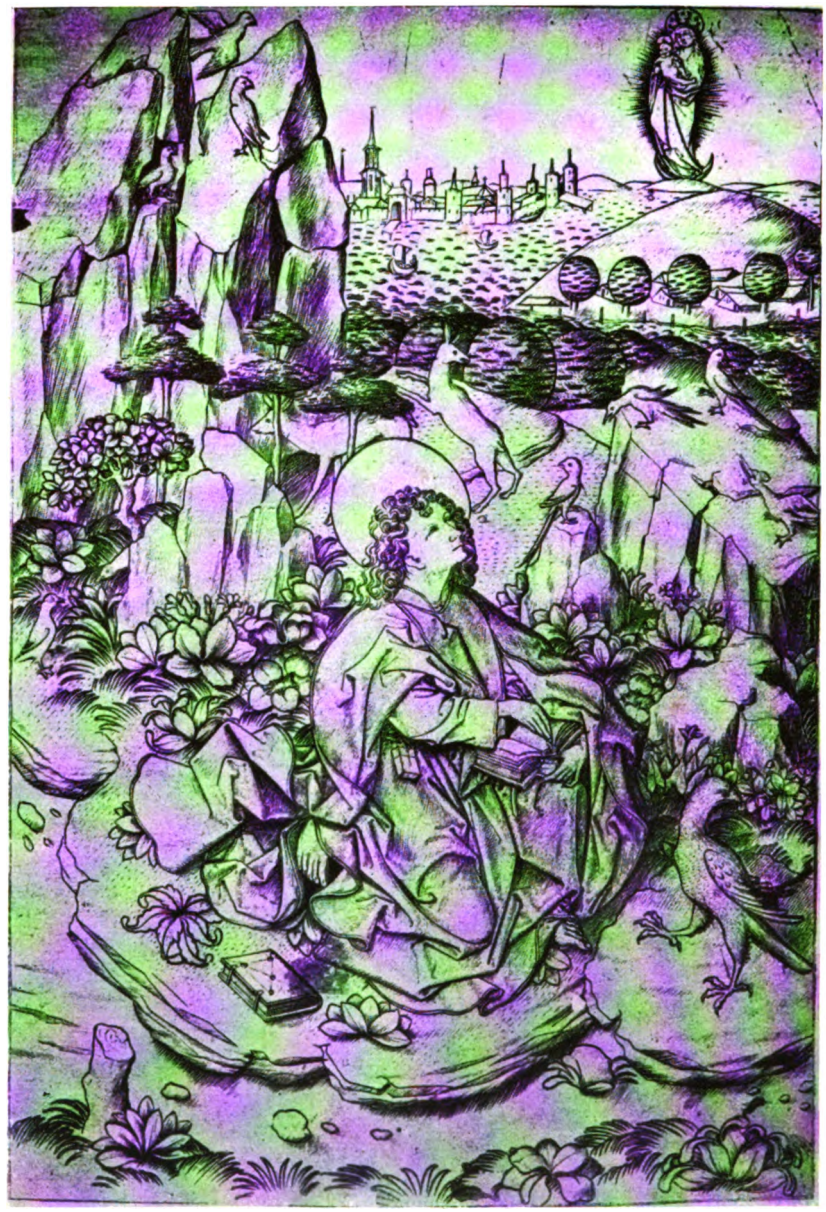
Digitized by Google

Druck von A. Wohlfeld, Magdeburg.

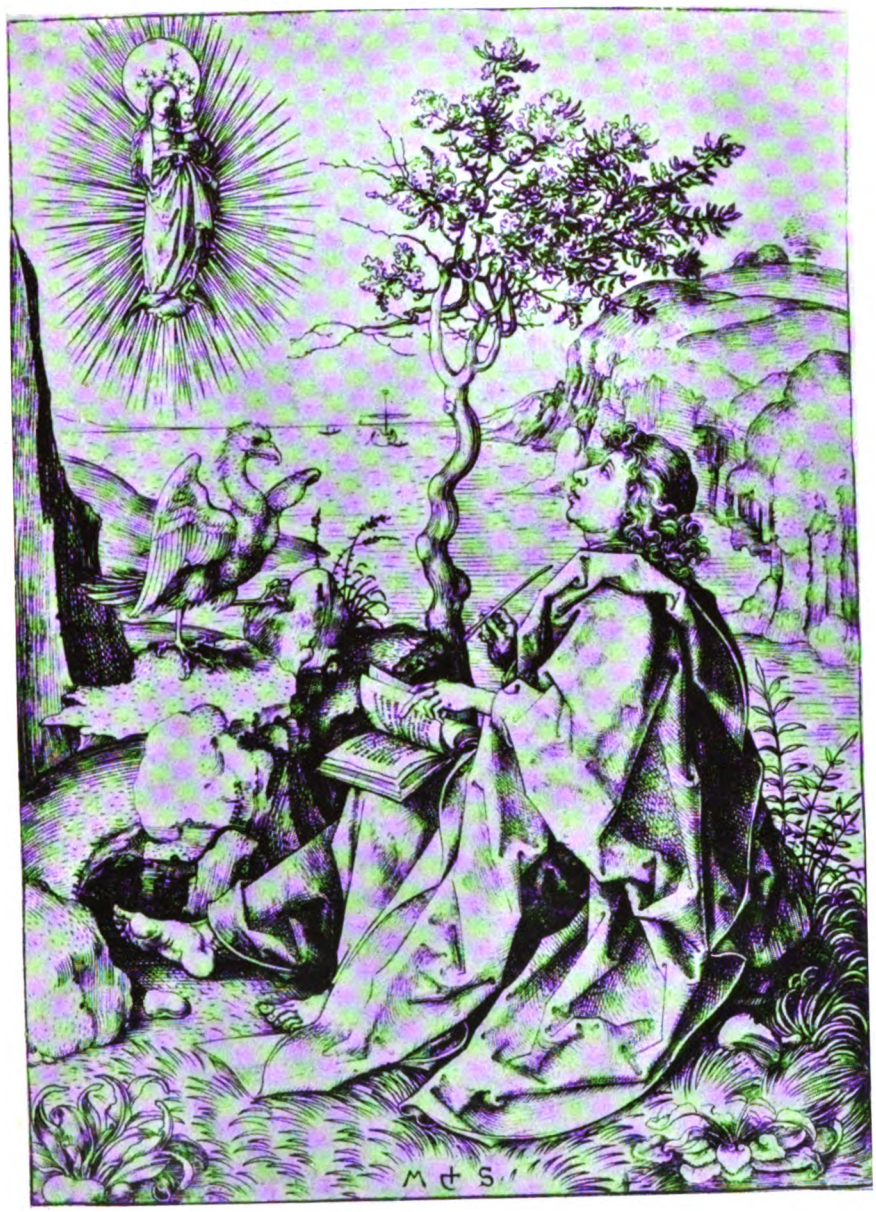
Digitized by Google

Abbildungen

Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

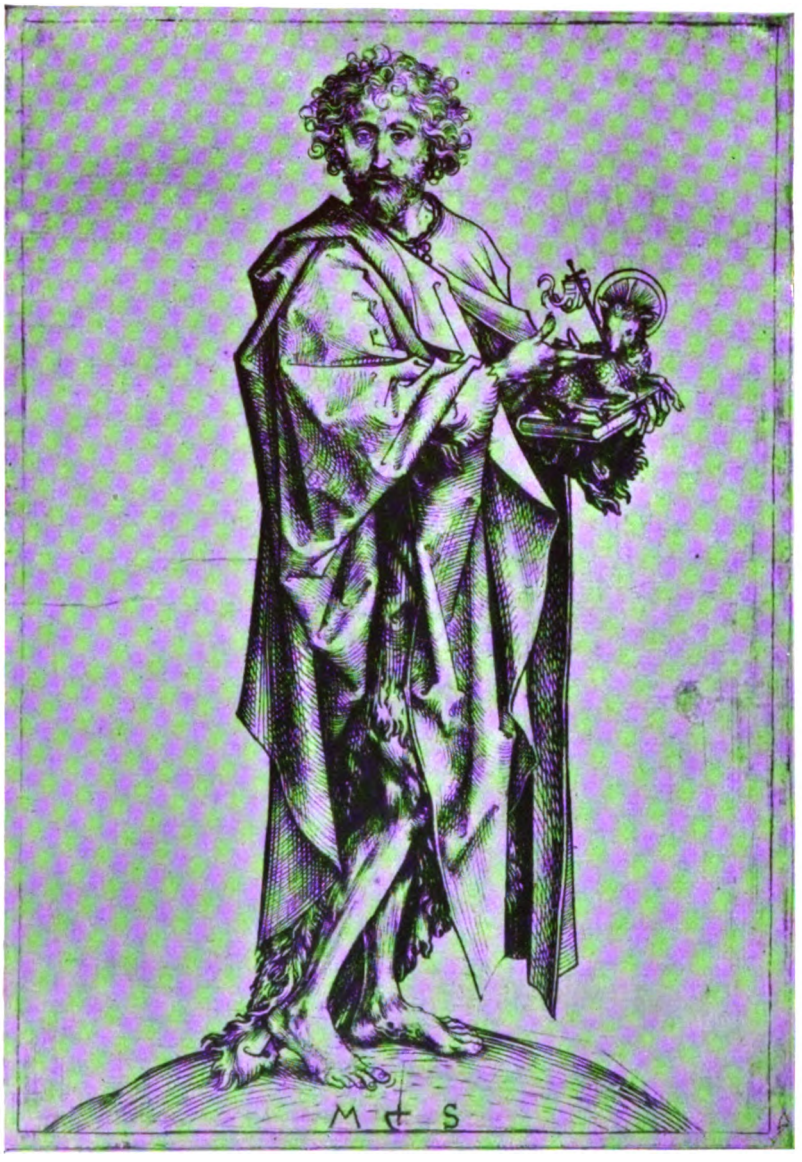
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

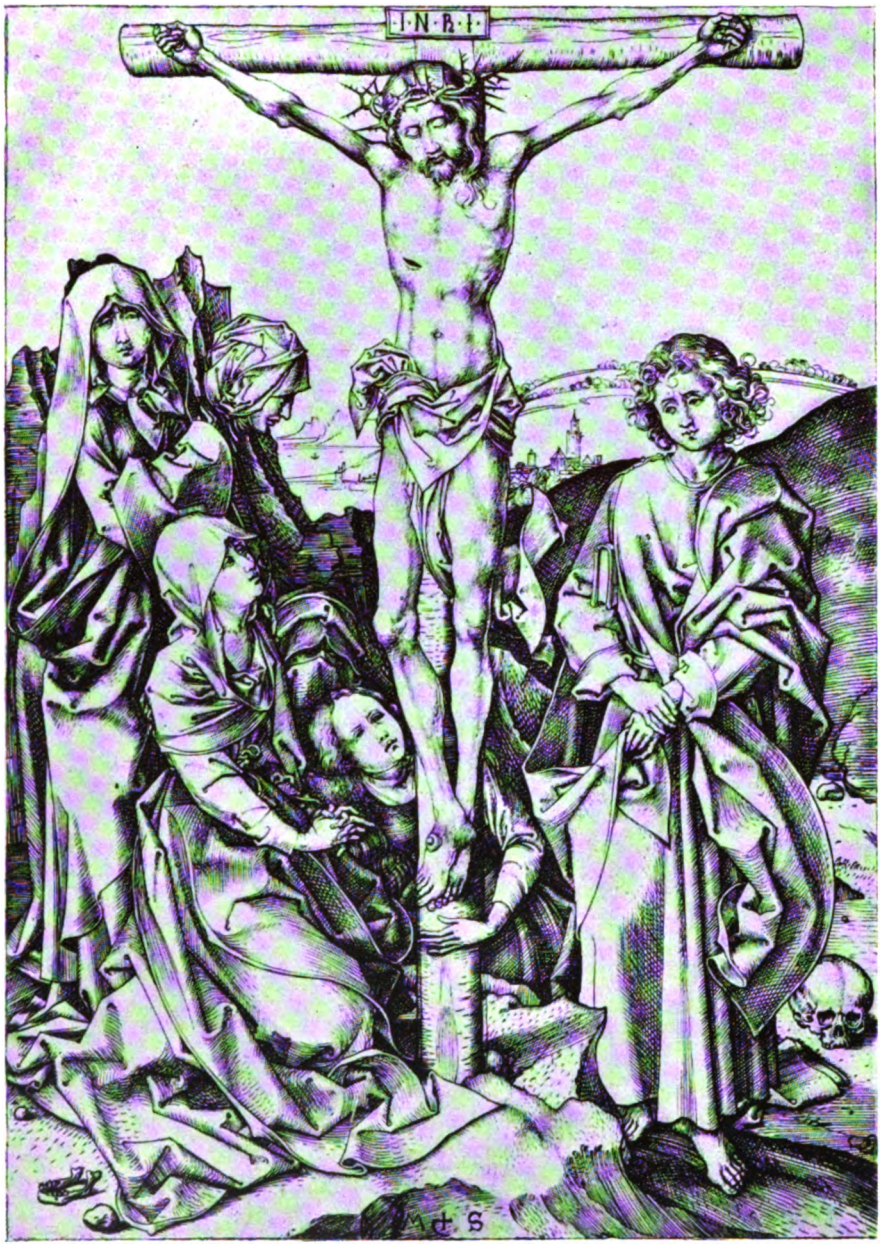
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

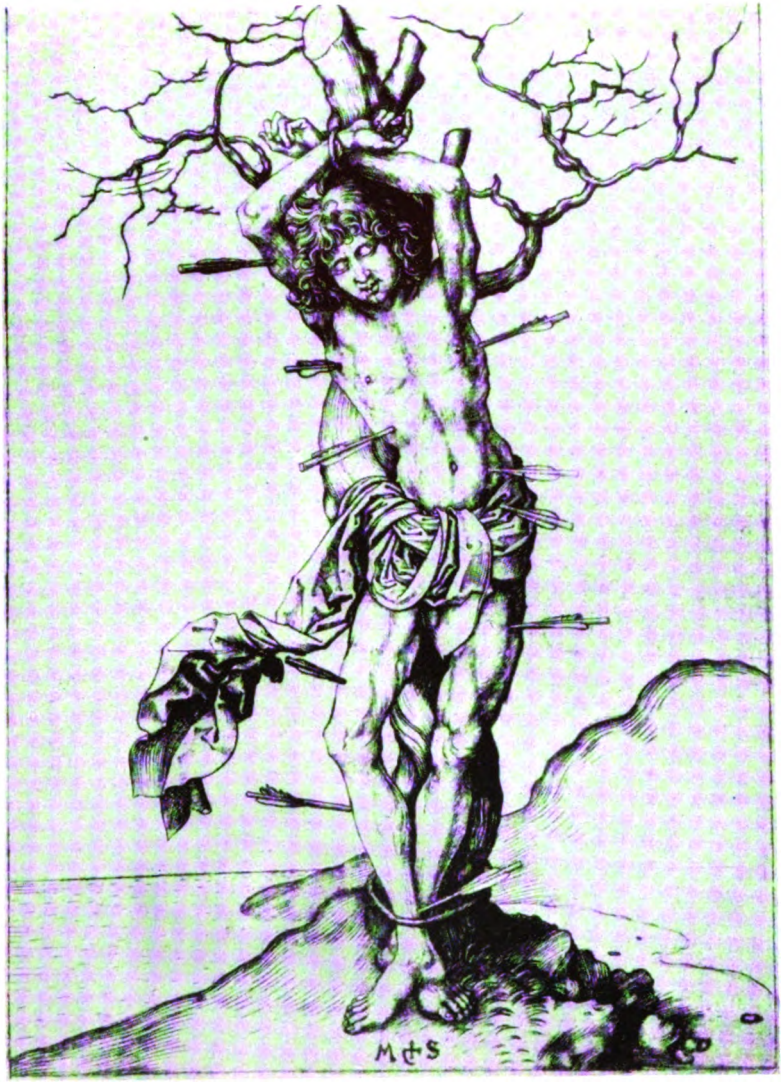


Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

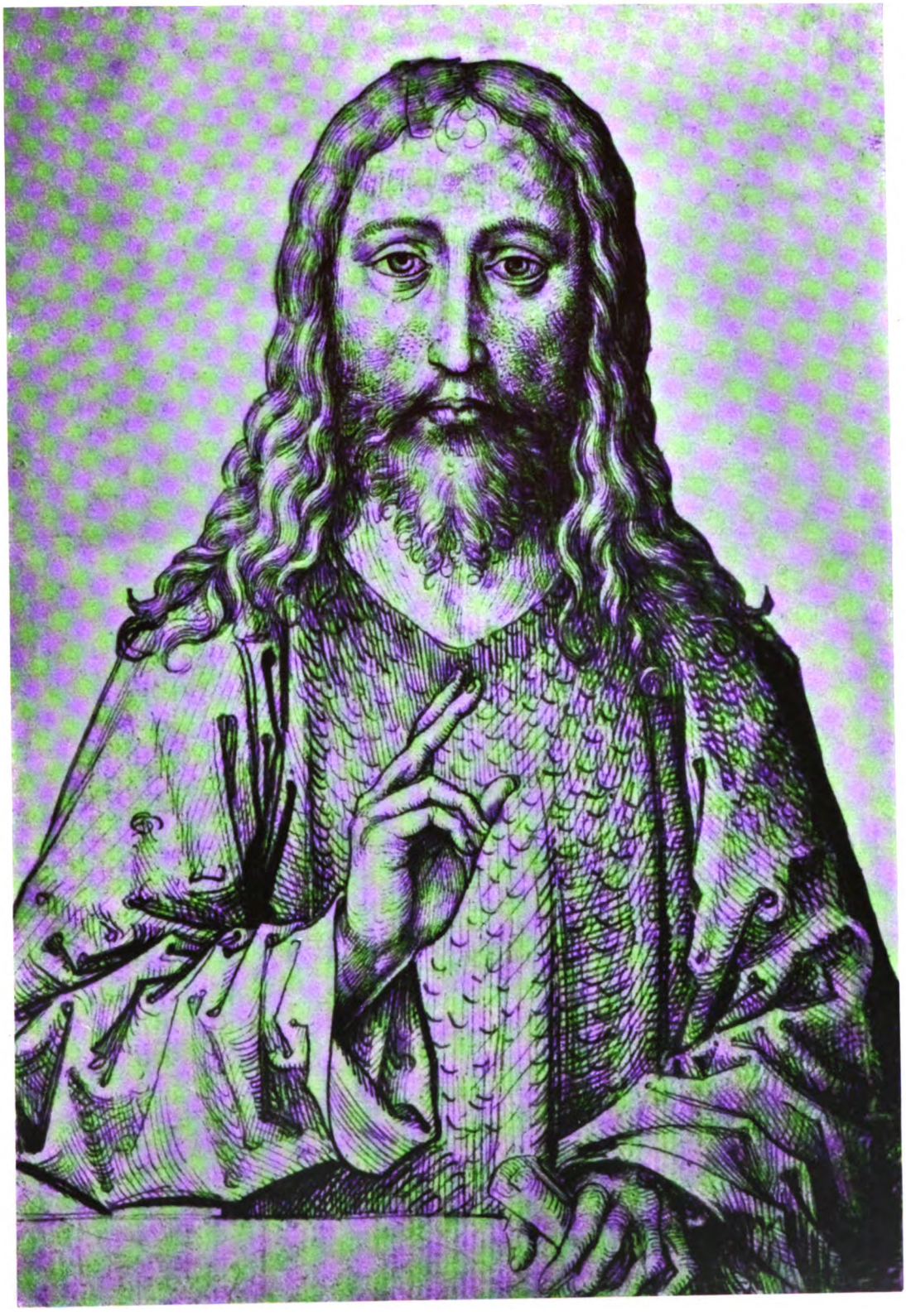
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

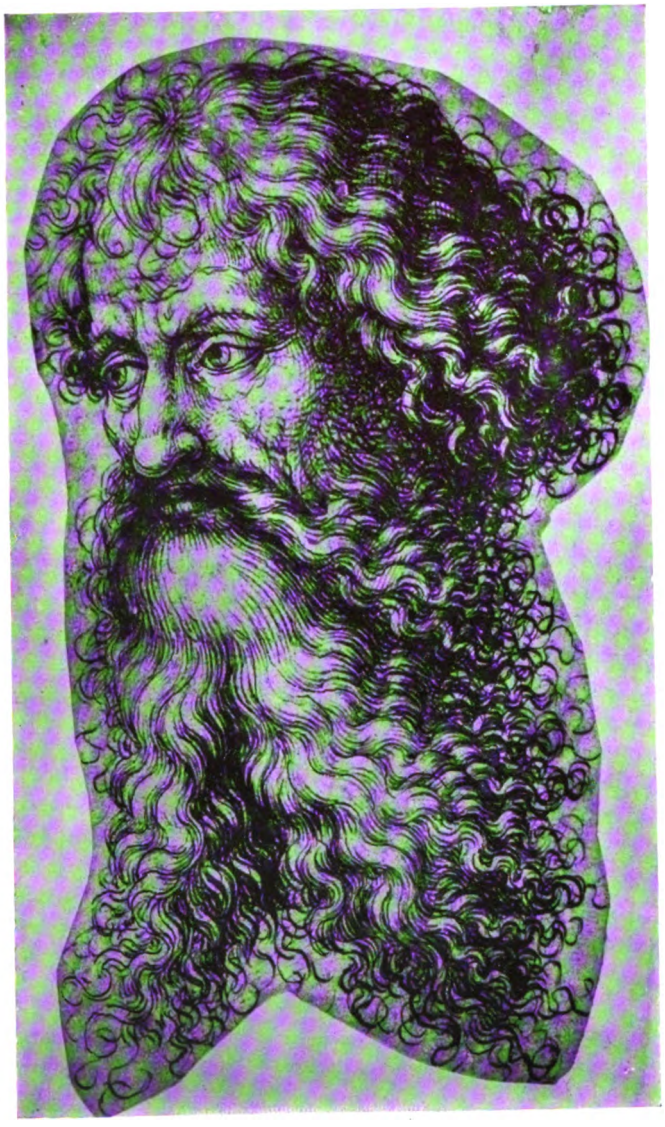
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



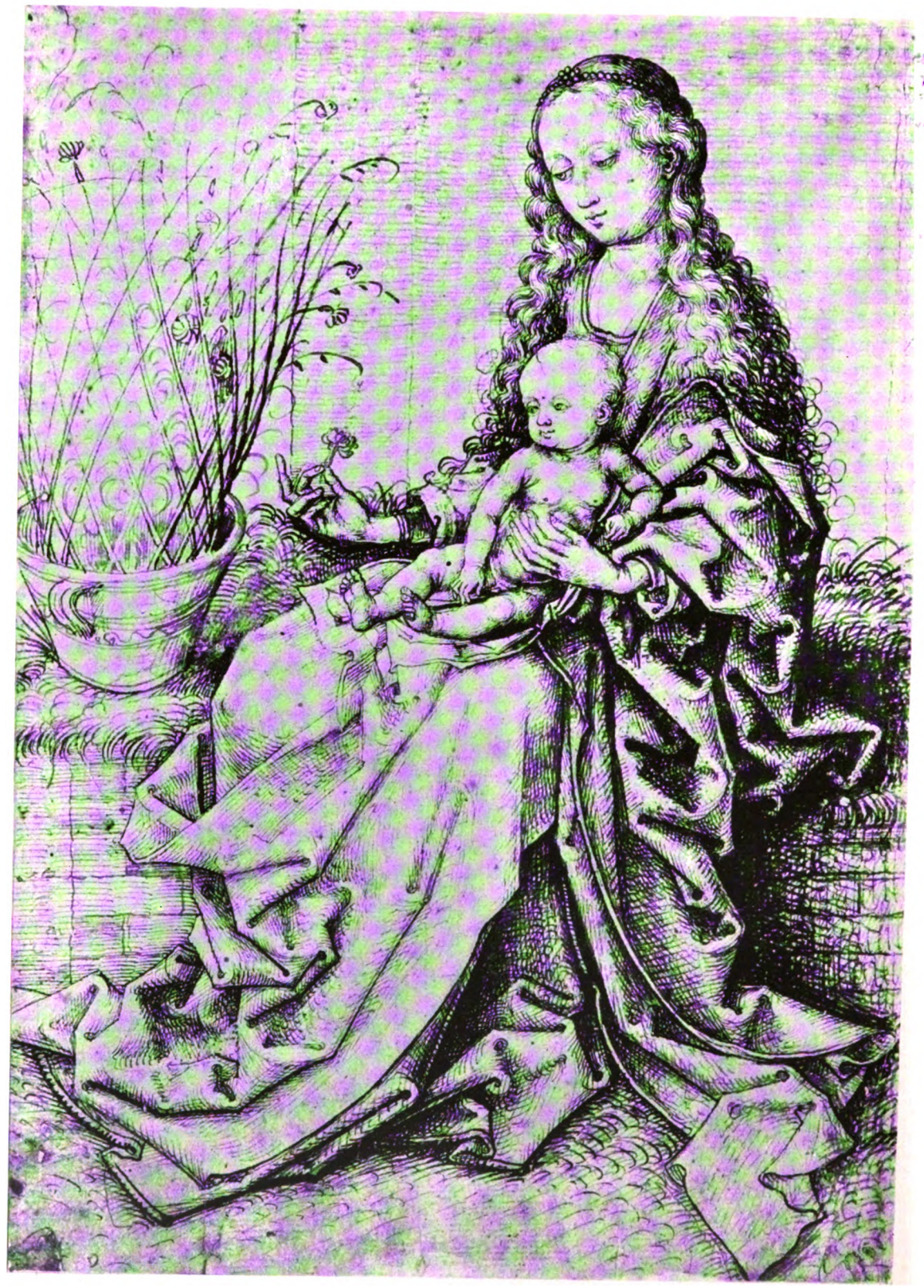
Digitized by Google

Digitized by Google

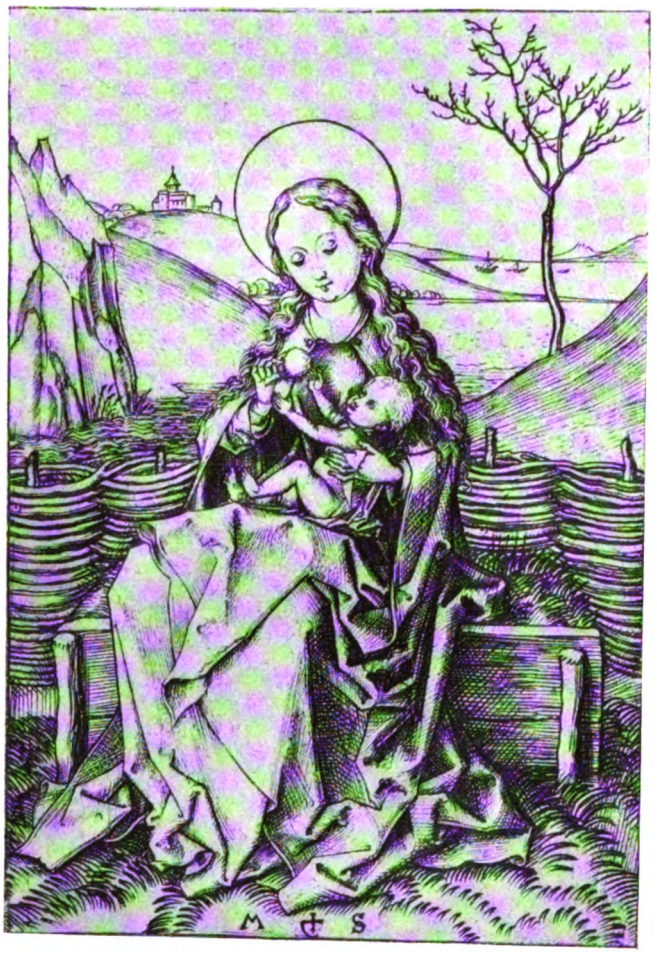
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

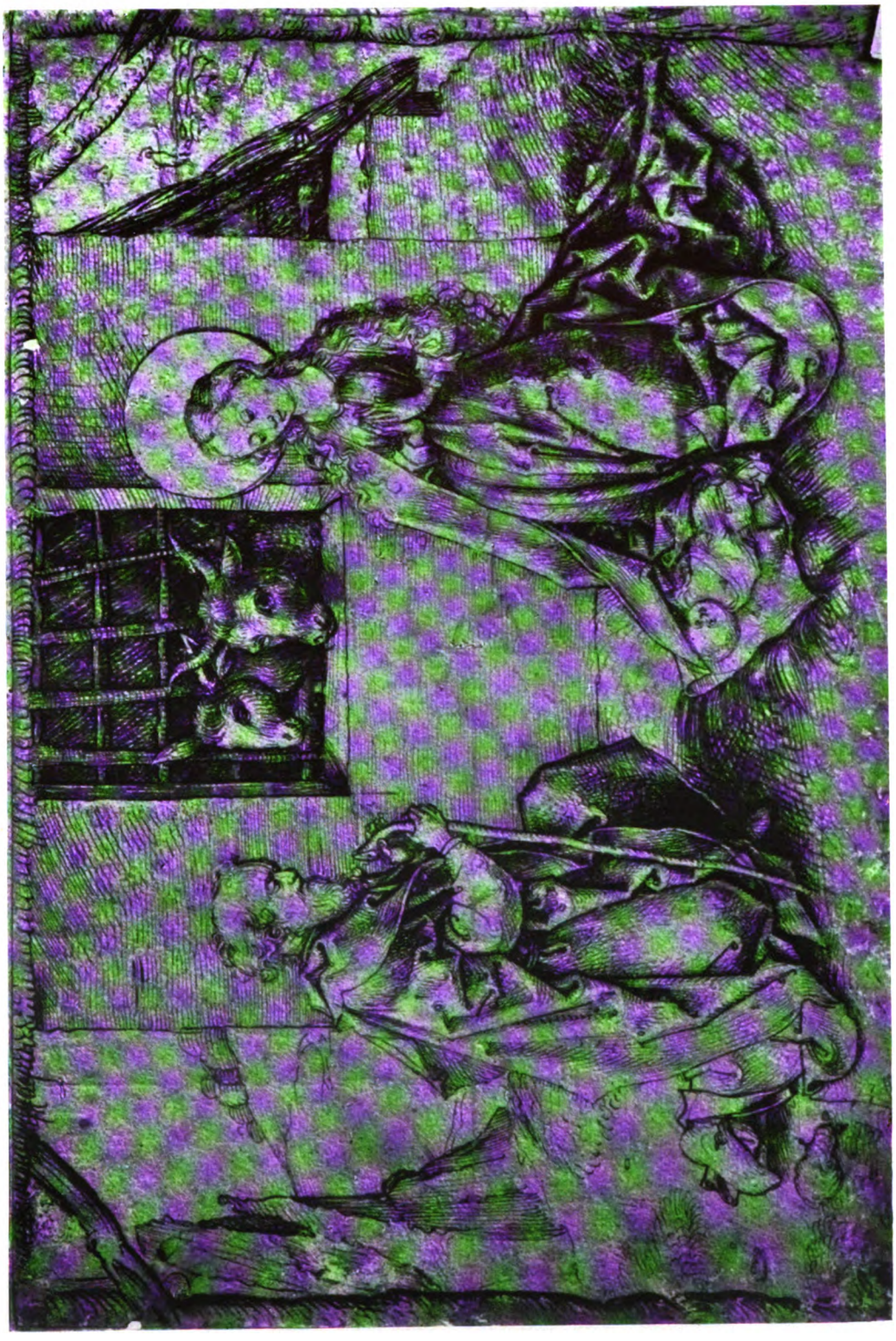


Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

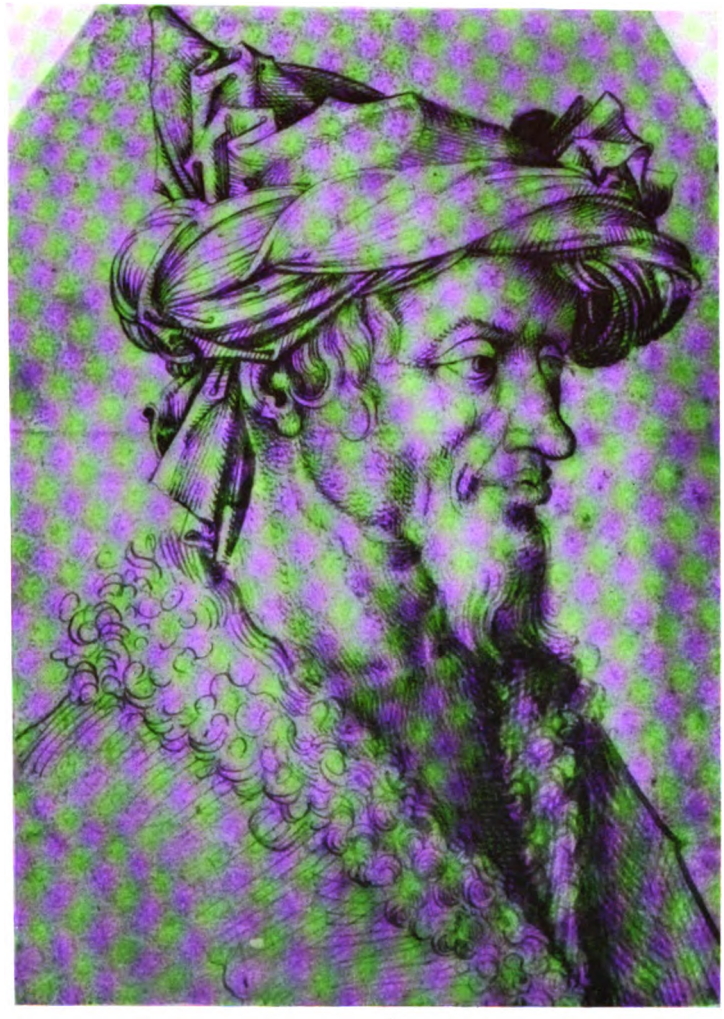
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

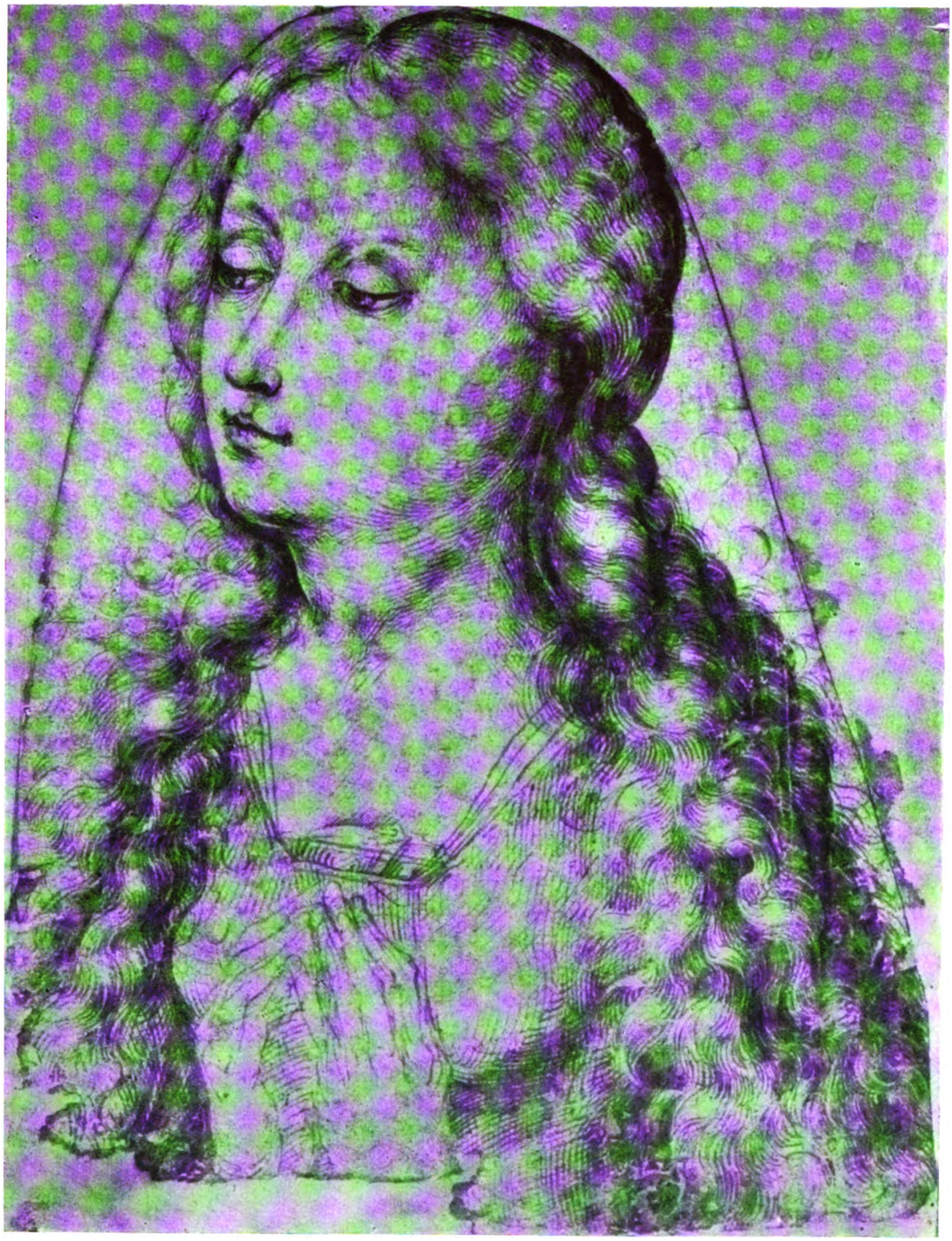
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

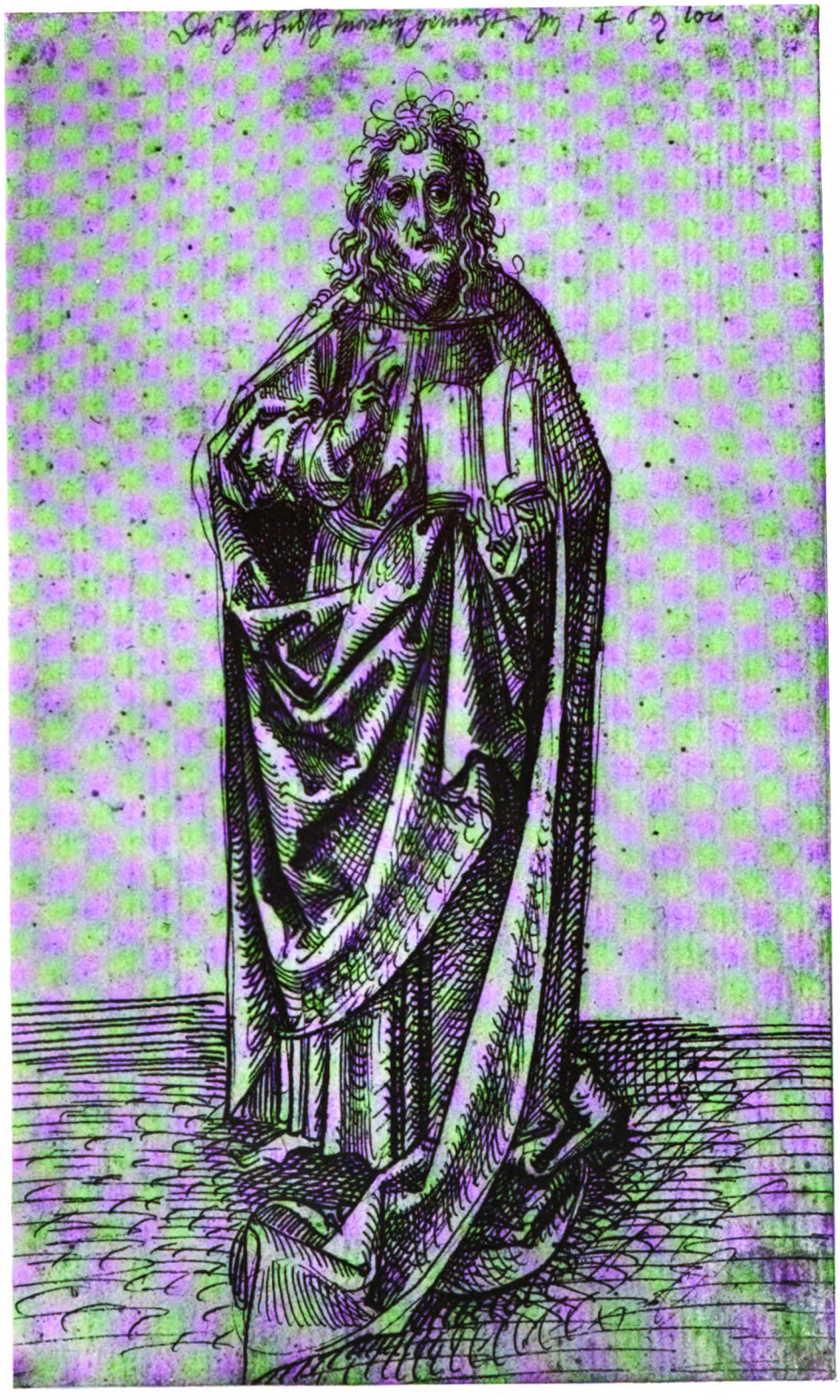
Digitized by Google

Digitized by Google



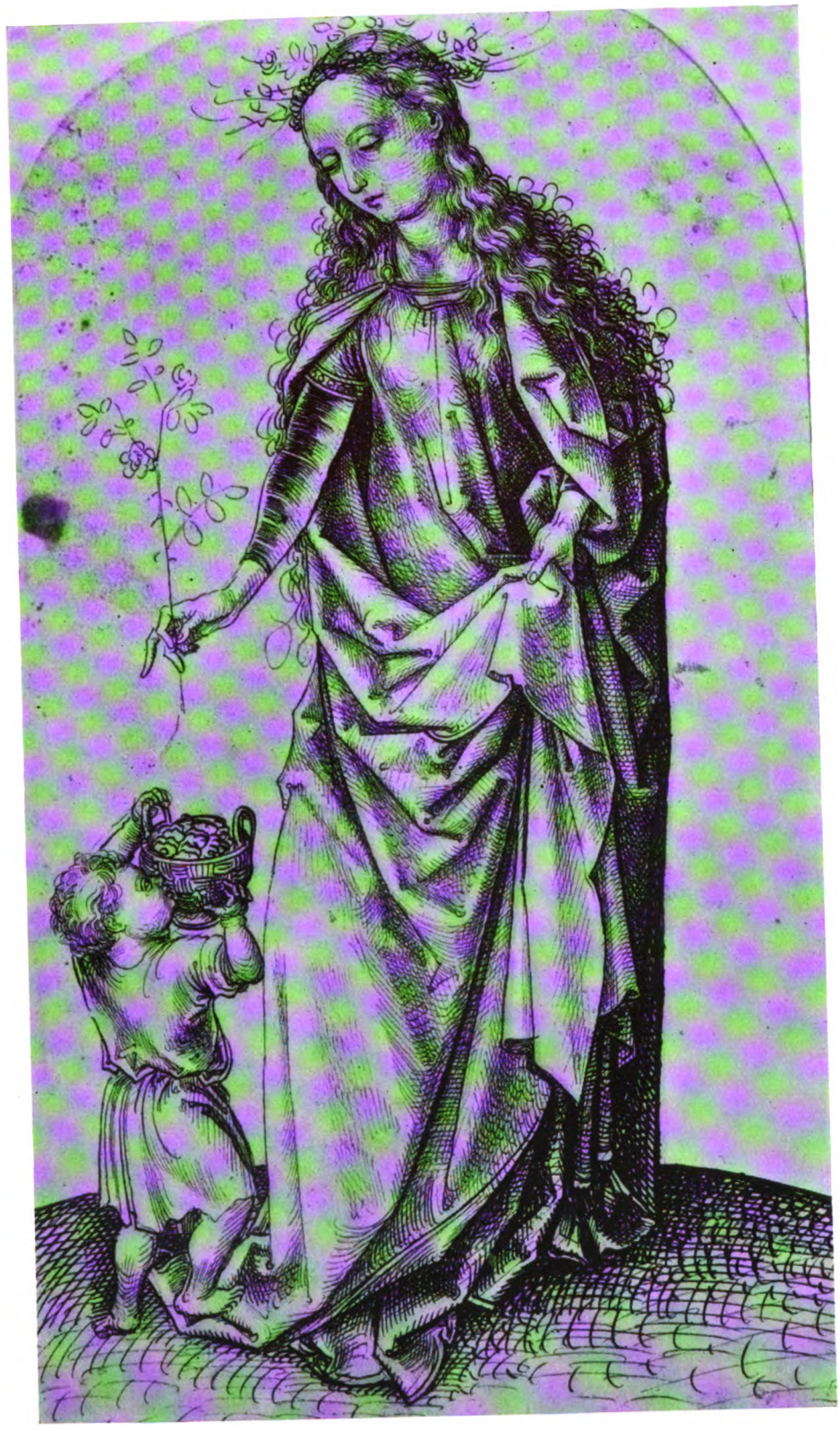
Digitized by Google

Digitized by Google



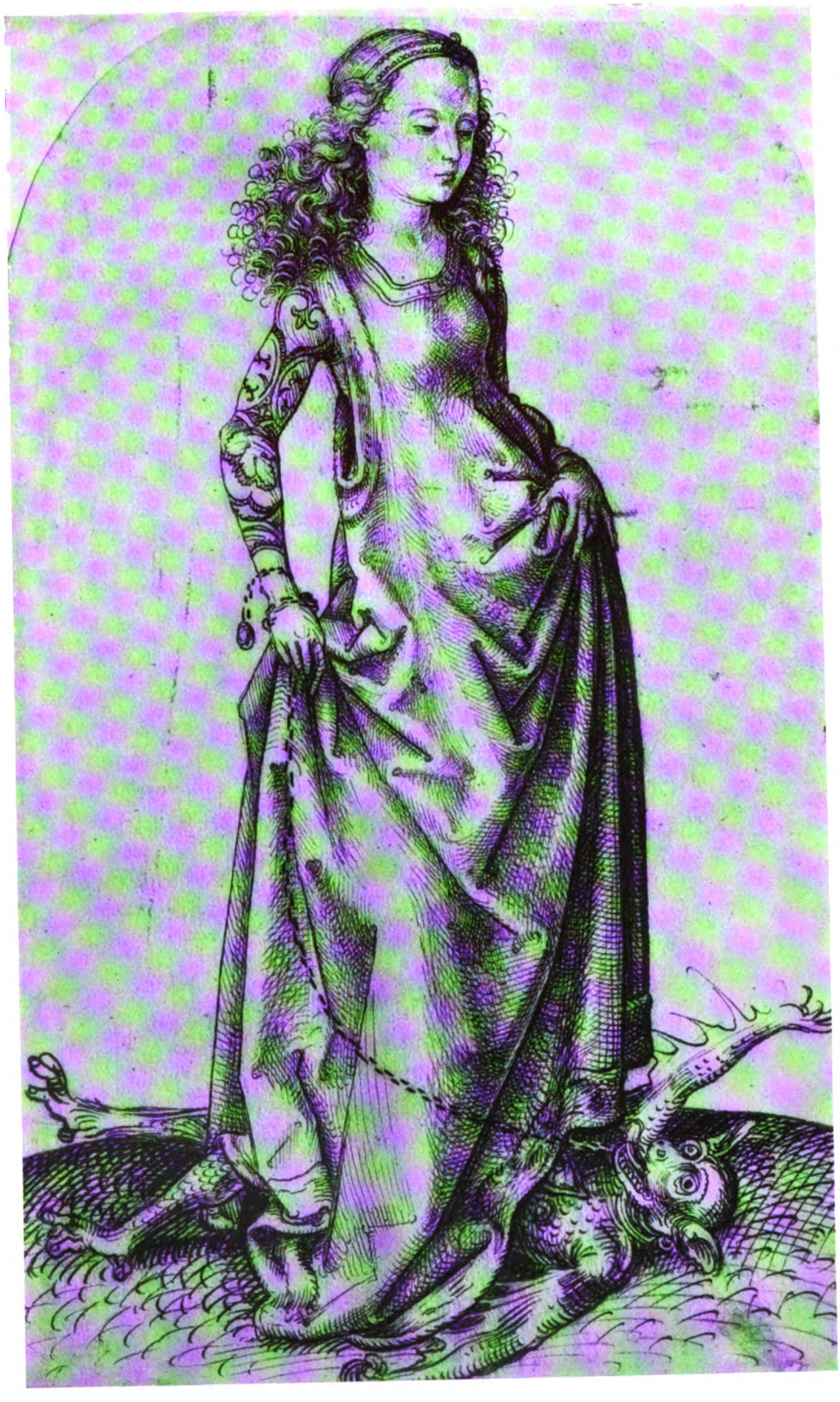
Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

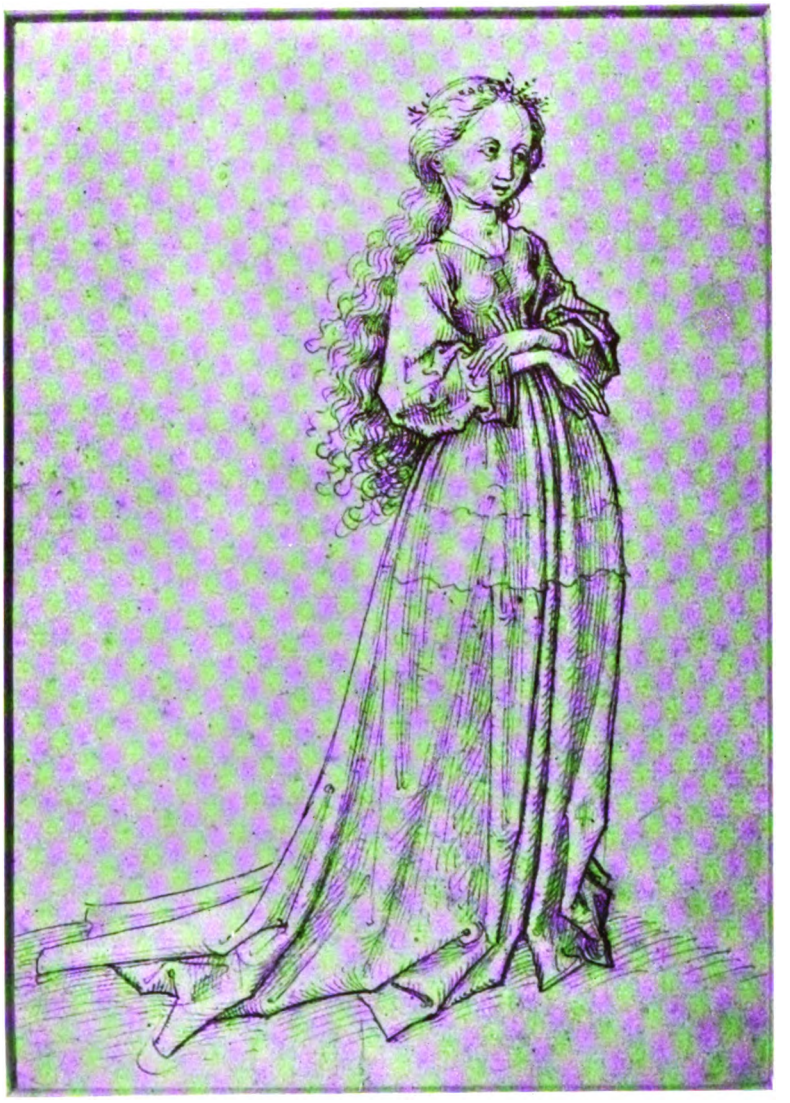


Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

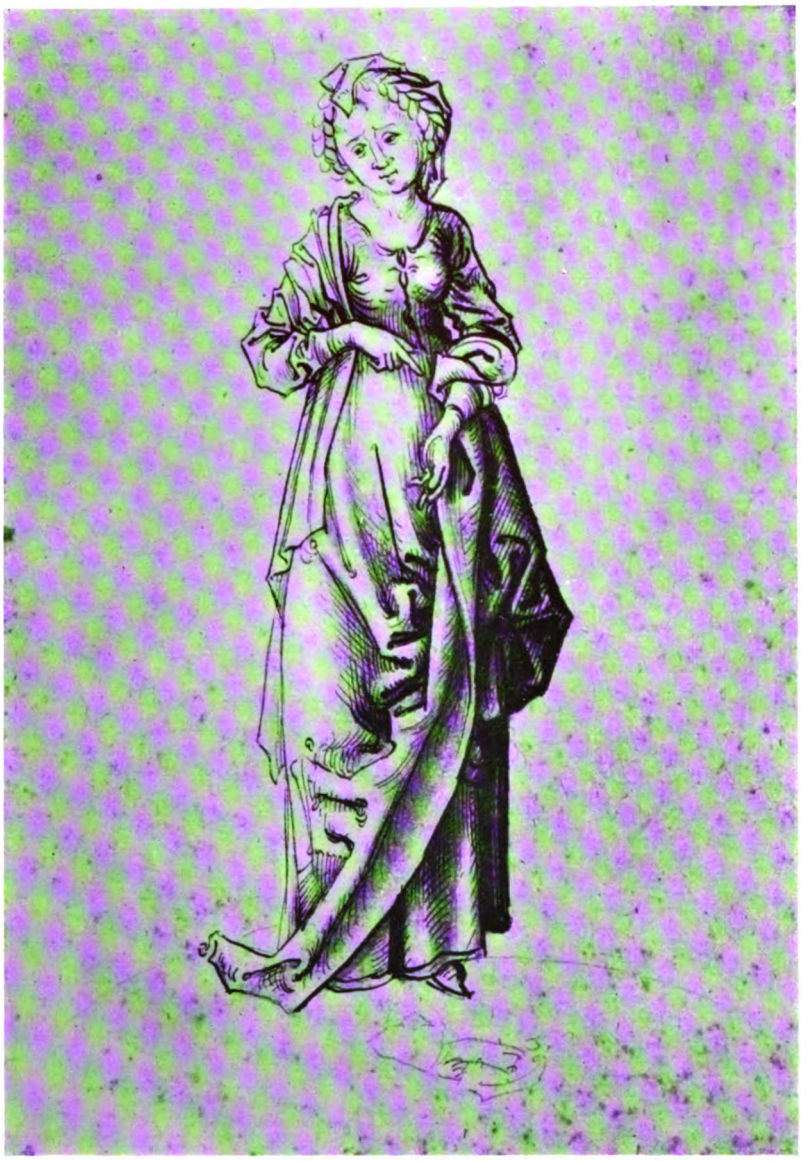
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

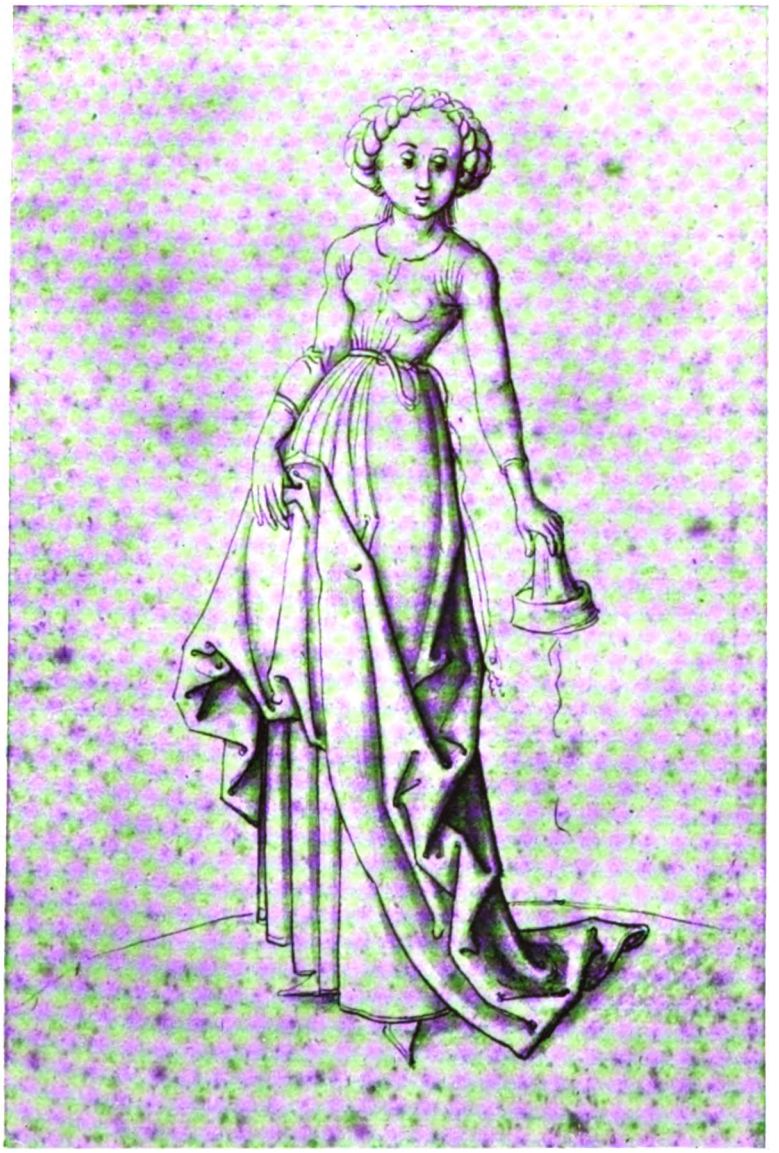
Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

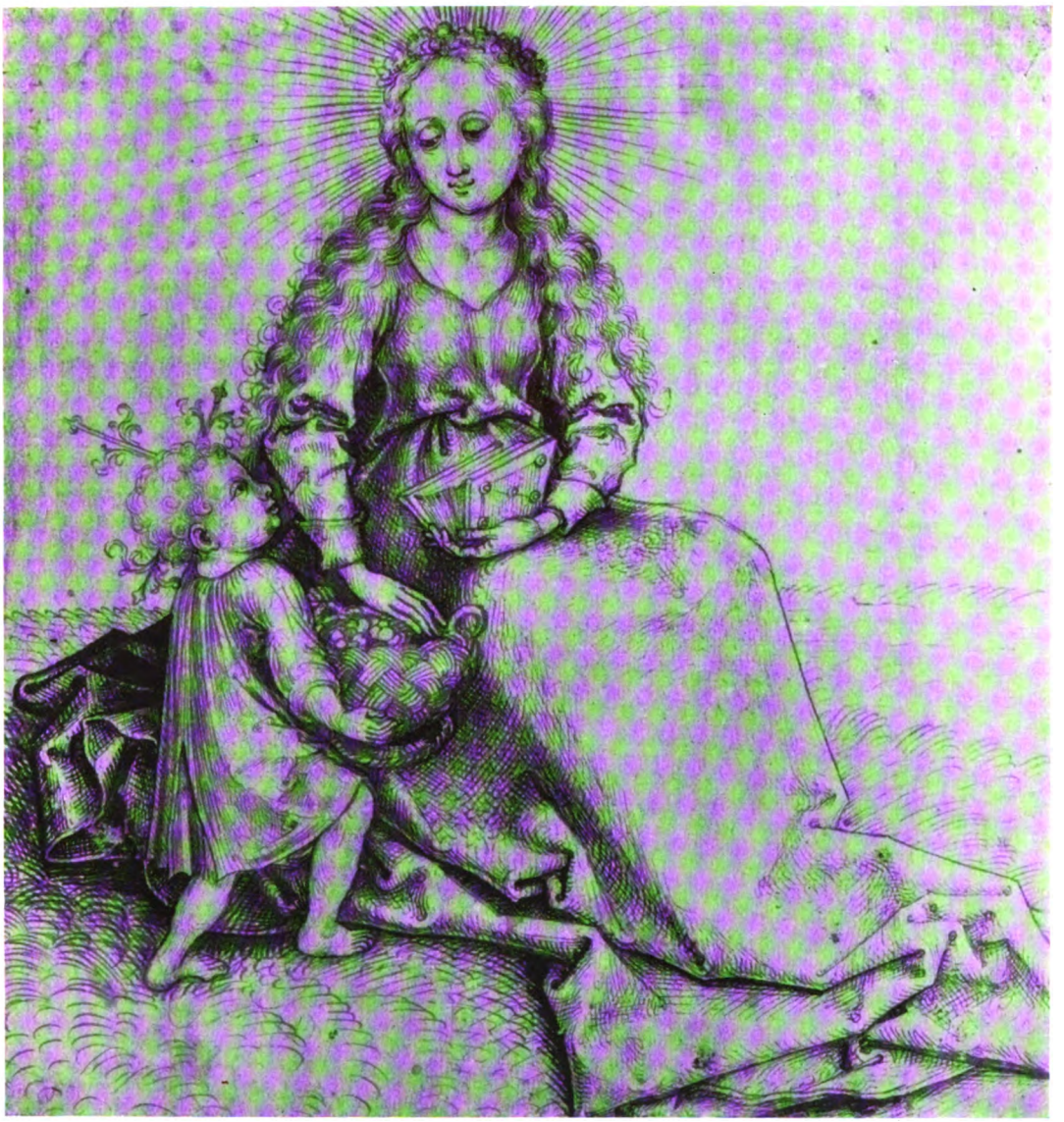
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

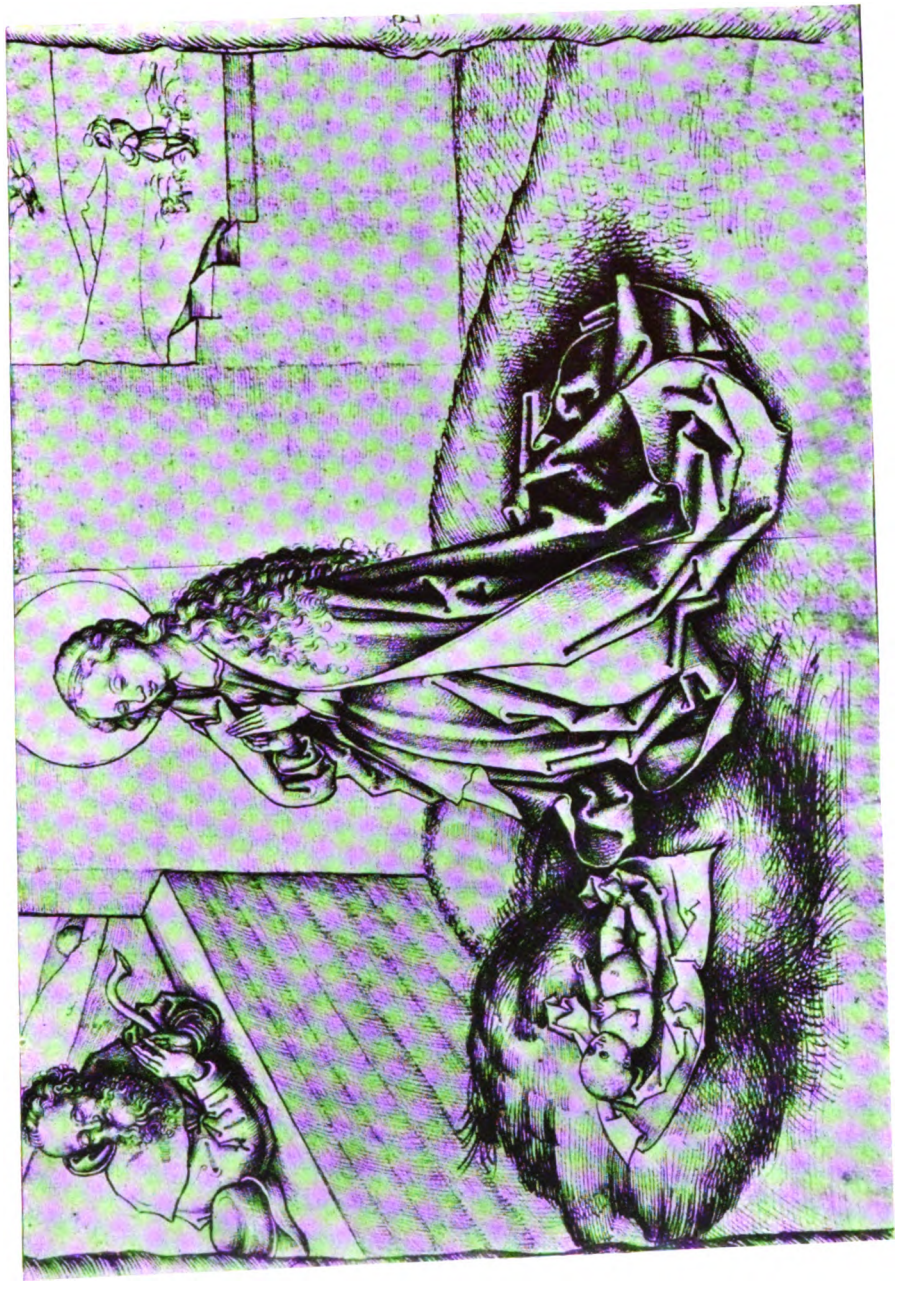
Digitized by Google

Digitized by Google



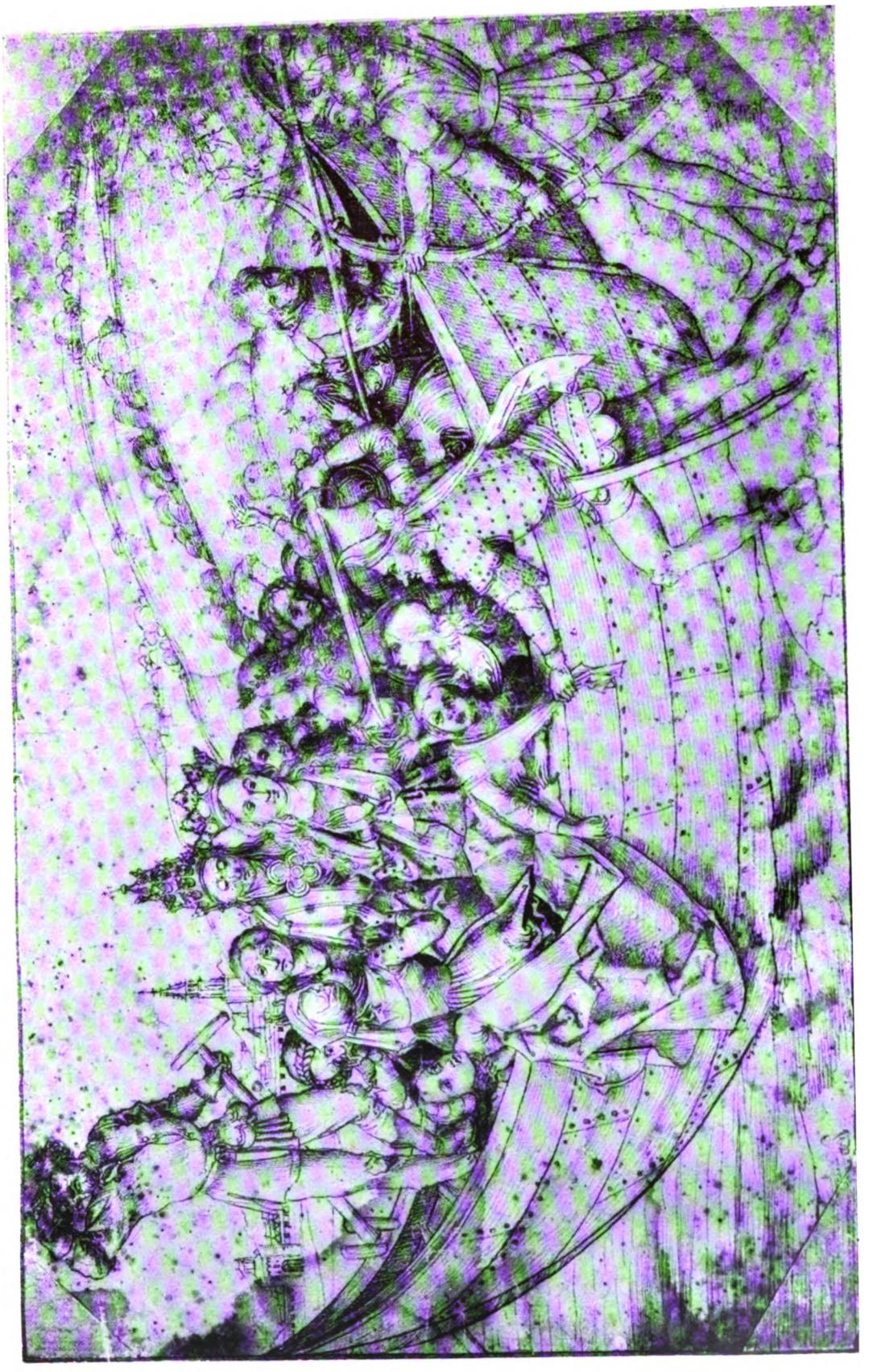
Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google